

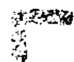
BBC音乐导读 32

舒曼 钢琴音乐

Schumann Piano Music

Joan Chissell 著

苦 僧 译



花山文艺出版社

图字：03－98－006号

中文简体字版专有出版权属花山文艺出版社。本书由英国 Omnibus Press，U.K. 和世界文物出版社安排博达著作权代理有限公司授权出版发行。

图书在版编目（CIP）数据

舒曼：钢琴音乐/（英）奇塞尔（Chissell，J.）著；苦僧译．—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第32册）
ISBN 7-80611-670-2

Ⅰ.舒… Ⅱ.①奇… ②苦… Ⅲ.舒曼，R. A.（1810～1856）-钢琴-器乐曲-音乐欣赏 Ⅳ.J624.17

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第26125号

BBC 音乐导读 32

舒曼：钢琴音乐

Joan Chissell 著　苦僧译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：康董康

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里8号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路102号）

经　　销：**新华书店**

787×1092毫米　1/32　4.875印张　79千字　1999年4月第1版
1999年4月第1次印刷　印数：1—5,000　定价：8.50元
ISBN 7-80611-670-2/G・63



目 录



前 言

钢琴是舒曼自己的乐器。他生命中遇到的第一个重要的女孩子恩内丝汀·冯·弗立肯（Ernestine von Fricken）是一个钢琴学生。他伟大的爱和未来的妻子克拉拉·维克（Clara Wieck），是她那一代人中最杰出的年轻女钢琴家。他发现通过键盘来表达自己比任何其他媒介都容易，事实上他也很满意在他作曲生涯中的最初十年中，除了出版钢琴曲外别无其他作品。他长大一些后又创作了若干小乐曲，其中有三首简单的奏鸣曲和其他一些为孩子们写的小曲子。后半生雄心勃勃的创作计划使他再也没有安闲过，只要有可能，他总要通过钢琴来思索歌曲和室内乐以及协奏曲型的作品。但是他最著名的，也是他最杰出的钢琴独奏曲，都是在那最初非凡的十年中所创作的，即 1830 ~ 1840 年，他的二十岁生日和三十岁之间的十年。

尽管如此，舒曼还远不是“从宙斯头上跳出来全副

武装的雅典娜"。在精心修改他认为值得保存的过去作品中，他摒弃了少年时代所写的歌曲，此事足够证明在他年轻时提出大量的设想时所经历的困难。为此，应受谴责的应该是他那无计划的音乐教育。他在孩提时代对音乐的爱好受到父亲热情鼓励，老父亲为他请了茨维考当地的管风琴演奏家孔兹克（Johann Gottfried Kuntzsch）来给他上钢琴课。但是1826年他的父亲奥古斯特·舒曼（August Schumann）去世了，而罗伯特一家却坚持他的大学教育必须要为将来比较有保障的职业着想，那就是攻读法律。他依次在莱比锡和海德堡大学学习，但是他把在课堂里听课的时间，大都用在钢琴练习上，因为舒曼在莱比锡很快就私下跟该市首屈一指的钢琴教师弗里德里希·维克（Friedrich Wieck）学习。一直到1830年，他才说服母亲让他放弃法律而接受维克的六个月试学期。这并非不自然的现象，舒曼在二十岁的年纪才开始系统的技术训练是太困难了，但维克还坚持要他学习键盘技术和练习和声及对位法。尽管他已达到心中所想达到的目的，但人们发现他一直在设法走捷径。其中之一就是采用机械装置来加强他的虚弱手指，结果他把自己的右手弄残了，于是就结束了维克本来认为可以达到的演奏家事业。至于他的书面作业，他固执地拒绝向温里

格（Weinlig）学习，这个人曾经是瓦格纳的老师，并且还是维克的女儿克拉拉的老师，1830年时克拉拉是个十岁的神童。舒曼甚至在向他自己挑选的老师学习中也遭到了失败，这位老师较年轻，是歌剧院较为前进的指挥海因里希·多恩（Heinrich Dorn），他“想说服我说音乐除了赋格外就没有什么了”，舒曼这样抱怨道。时至1832年，事实上凡涉及学术的他都不感兴趣，结果落到了一无所得的地步，只能以马普格（Marpurg）的一篇论文和巴赫的《平均律钢琴曲集》（Well-Tempered Clavier）作指导。因而，所有他的早期作品，大部分都是通过他自己的十个手指在钢琴上摸索产生的。

在舒曼脑子里，对巴赫、莫扎特、贝多芬和舒伯特等的高度境界从未有过任何怀疑：无数篇的日记都证明在1831～1832年间他们是他在音乐方面的上帝。从另一方面来说，不在他生长阶段，他也不能完全忽视在音乐史上那个时期异常流行的炫技钢琴家兼作曲家的许多变奏曲，诸如由下列著名的钢琴家－作曲家所写的大量作品：胡梅尔（Hummel）、莫谢莱斯（Moscheles）、车尔尼（Czerny）、马施内（Marschner）、里斯（Ries）、赫尔茨（Herz）、洪坦（Hünten）、他自己的老师维克以及无数的许多大师等。作为一个年轻人，他

跃跃欲试地要亲自涉猎同样的事情。他着手他自己的主题于G大调上，改写舒伯特的《思慕圆舞曲》（Sehnsuchtswalzer）、贝多芬《第七号交响曲》的“小快板”和肖邦的《g小调夜曲》Op. 15/3等，此外还有一些以斐迪南（Louis Ferdinand）王子为主题的四手联弹变奏曲，以及一些以《钟铃回旋曲》（Rondeau à la clochette）为主题的钢琴或管弦乐曲，在其原稿上还留有源自帕格尼尼（Paganini）的《b小调协奏曲》的字样，不过它们最主要的是作为以后各种计划的发掘泉源。在已出版的作品中，只有《C大调触技曲》（1829～1832）、《阿贝格变奏曲》（Abegg Variations，1830）和《音乐会快板》（Concert Allegro，1830）暴露了受到炫技风格的影响。1832年他完成《蝴蝶》（Papillons）曲集时，他的技巧还是非正统和不成熟的，但是他已经深知何处是自己的道路。

音符其本身仅提供声音而已。音乐对他只能是一种语言；他喜欢弹钢琴就像其他人喜欢写日记一样，他可以将自己心中最深处感情方面的秘密向它吐露。1838年在写给克拉拉的信中，倾吐了他的音乐思想活动的珍

贵信息[1]:

> 我被世界上所发生的一切事情所震动，我用自己的观点将所有的事情想一遍，政治、文学和人民，于是我渴望表达我的感受，在音乐中我为它们找到了表达途径。这就是为什么我的乐曲难以理解，因为它们是与各种不同的爱好联系在一起，有时很惹人注目，因为所有不平常的事情都使我感动，并驱使我在音乐中表达出来。这就是为什么令我满意的（现代）乐曲太少了，因为，除了在结构上的缺点外，它们还论述最低品味的音乐情操和陈词滥调的感情迸发。

在后来的年代，他不无遗憾地回顾这些早期时日的“我这个又是人又是音乐家总想同时说话”。也许是门德尔松完美的能工巧匠本领比什么都厉害地打开他的眼睛，看到他自己费力的技巧，此时正是十九世纪四十年代他

---

[1] 由李兹曼（Berthold Litzmann）摘自罗伯特和克拉拉·舒曼的信件和日记。《克拉拉·舒曼：以日记和信件中的材料为依据的一位艺术家生活》（伦敦，1913）以及摘自《罗伯特·舒曼的早期信件》（伦敦，1888）。

转向较大的计划涉及精炼的奏鸣曲式。但是作为一个年轻人，是概念本身、而这些概念又是非常精确的精神状态的象征，这才是舒曼最关心的头等大事。在1831年的日记里，他甚至这样写道：

> 不论谁有了好主意，就别让他发愁，也别让他宠爱到使这些主意变得粗俗和污秽，就像许多作曲家（如多恩）所做的，将此叫做“发展部”。如果你想发展，那就从先前的常见情况中理出个头绪来——不过别犯致命性的错误。

在他二十几岁时，确实坚定地试写了奏鸣曲式，但是他所完成的三首奏鸣曲中的最佳部分，毫不出人意外，是诙谐曲和慢乐章：较快的头尾乐章（涉及奏鸣曲式）暴露出非常清楚的困难，即在投入到纯音乐思想大海中时又要保持应付自如的困难。变奏曲式的较短跨度，甚至于特性曲（character piece），不论是单独的还是连在组曲中（有或没有一个统一的主题），是他理想的表达途径。其他人，也别忘了贝多芬和舒伯特，以前曾写过小型的情景画（mood-pictures）。不过是舒曼将这个类型使之全面开花。

如果他的键盘音乐所运用的形式主要可归因于他的非正统训练，那么其风格的惊人创新则完全是维克曾经称之为他的“脱缰的幻想”的结果，换句话说，就是亢奋的浪漫色彩的想像力和极力想将音乐与人生联系起来的欲望。虽然舒曼曾有过与炫技派（virtuoso school）的短暂邂逅，也有过对舒伯特的圆舞曲和波兰舞曲节奏的赞许，但是舒曼在其二十刚出头的年纪已经找到一种完全是他自己的表达模式。即使他经历了舒伯特时期，也完全由于他早期的文学偶像尚·保罗（Jean Paul）[1]和舒伯特本人所致：

> 舒伯特仍然是“我惟一的舒伯特”，尤其他所有各方面都与“我惟一的尚·保罗”相同。我在弹奏舒伯特音乐时的感觉，就好像我在阅读谱成音乐的尚·保罗的小说。

这是他在1829年草拟了短曲纳入《蝴蝶》曲集中时向维克解释的情况。还有什么比使用舒伯特的舞蹈节奏更好的音乐方式来唤起尚·保罗所那么喜欢的化装舞会的

---

[1] 即里希特（Jean Paul Friedrich Richter）的笔名。——译注

气氛呢?

从技巧上说，舒曼对他的演奏者的要求要比著名的同时代音乐家肖邦和李斯特客气多了，在他的右手事故之后，他对精湛技巧本身的兴趣越来越淡薄。他很少使用键盘两头的最高音部和最低音部；他很少利用它们本身作为声调悦耳的美来扩大影响。那种应付自如的、意大利式的常常是歌剧式启示和歌剧式装饰风格的旋律，颇为肖邦和李斯特所喜爱，但对舒曼的思想方法则完全是陌生的。在写“声乐”旋律时，他的灵感总是短小精悍的“德国艺术歌曲”（Lied），由四行诗节构成。屡见不鲜的是，他的旋律总是编织成活泼的、以琶音为基础的音型，两只手永远不会离得太远，常常带有弱拍回声，在其他部分则予以限制。他开玩笑地对克拉拉说，他的对位法是从尚·保罗那里学来的：

> 非常离奇的是我怎么写什么都是以卡农形式，而在事后去查找模仿的来源时，才发现转位、节奏总在反向进行。

不论怎样，在他紧密编织的织体（texture）上肯定有惊人的内心活动，提高了内心深处秘密的印象。常常发生

的意外节奏——切分音、错置的重音，二拍子和三拍子的冲突等——这些情况在钢琴曲中特别多，恐怕主要是由于他对“不同寻常的事物”感兴趣有关。同样地，他的突然改变调性，连同等音变换或者有时完全未经准备的插入（尤其插入到相隔大三度的调性中去），完全中断正常的通过标准的五度转调过程。他的钢琴作品还充满表情标记（别忘了最有特色的是“Innig”——由衷、温暖、诚恳），以及经常性的速度变化，这就证实他反复无常的性格和急于将所有细微的感受都显露出来的意向。

然而，没有比标题音乐那么不相称了。舒曼总喜欢躲在假面具后面。他的秘密必须从其信件、文学和音乐引语中的神秘暗示来挖掘，还可以从用名字起名的主题，用弗洛雷斯坦（Florestan）和/或约瑟比乌斯（Eusebius）这种虚构的名字签名以及天知道其他等等中去探测之。可能惟一知道全部真相的人只有克拉拉。他所写的那么多作品都是直接对她致意的，这是在那黑暗的日子，维克禁止他们见面，甚至禁止他们通信。他的有些主题甚至是她在少女时代较为快活日子里彼此共同分享的乐思，那时他们肩并肩地一起工作，他们放纵自己在亲密的工作中以音乐互相给予丰富的想像力。有一组

特殊的五个音，级进的下行旋律像一个爱和渴望的主导动机（leitmotif）引人注目，但是舒曼从来没有公开提起这个名称。然而研究者总有一天会追踪到每一个线索的。但是目前因为他的音乐经常让我们猜测，这就可以保持如此的新鲜、有味。

早期年代

舒曼的第一阶段多产的试验时期一直持续到 1834 年左右。他在这个早期年代写的许多作品一直不完整或未出版，虽然有少数摘选出来经过果断的修改以备未来使用：几乎没有作曲家在把他们年轻时的思想公诸于世之前会这样深思斟酌的。第一批出版的作品有《阿贝格变奏曲》、《蝴蝶》、《帕格尼尼随想曲主题练习曲》(*Studies after Capricci by Paganini*)、《间奏曲集》、《克拉拉·维克主题即兴曲》(*Impromptus on a Theme by Clara Wieck*)、《触技曲》和《快板》。

《阿贝格变奏曲》Op.1

目前我不准备去魏玛。事实是，我很快就要做一个可爱、健康孩子的父亲了，在他的洗礼命名日，我希望在去莱比锡前能给予一些帮助。他将出

现在普罗布斯特家，但愿上天能使你听懂这生动活泼年轻生命的第一批作品。

舒曼于1831年9月从莱比锡给他母亲写了这些话，第一批印出的作品很快就要问世了。其中大部分是前一年写的，此时他仍然诡称是海德堡大学的法律系学生。他总是摒弃了大部分从原来初稿里挑选出来的作品，包括一部管弦乐伴奏类似青年肖邦所提供给他的《把手给我》（Là ci darem）变奏曲的初稿，舒曼极为欣赏肖邦这首曲子。

正如肖邦早期的变奏曲，那是非常孩子气的作品，而舒曼在这时却是受演奏家兼作曲家等炫技风格的影响，他们是莫谢莱斯、胡梅尔、赫尔茨和车尔尼；他们的变奏曲和协奏曲是维克的钢琴学生必须学习的作品，而在这一时期的舒曼还只认为自己注定要跟在他们后边跑。但是，即使作为一名初学者，他还是选定要以自己不同的方式来追随时尚。他的主题不是通俗的歌剧曲调，而是取自曼海姆舞会上一位美丽舞伴梅塔·阿贝格（Meta Abegg）的姓氏，将之译为音乐符号：

谱例 1



在他的题献上，他称她为宝琳·冯·阿贝格（Pauline von Abegg）伯爵夫人，但是（根据弗洛伦丝·梅〔Florence May〕）❶ 这不过是个烟幕弹，因为真正的梅塔是和他的一个朋友订婚。（艾里克·萨姆斯〔Eric Sams〕甚至怀疑 Meta 是 tema 的换音词）❷。除了这种早期尝试叙述人生和音乐外，变奏曲中的音乐论据也透露了舒曼所为之奋斗的不仅仅是装饰性的音符变化。第一变奏的起始部分可发现他准备将起始的半音分别展开，其变化过程远比第二变奏深入细致，带有预言性的切分音模式。虽然第三变奏依赖使用指法（fingerwork）本身，但在精致地加上装饰音的第四变奏，幻想又取得了胜利，曲中转换到降 A 大调时犹如魔术师在挥舞他的魔棒。精湛的技巧有时在终乐章占上风，但是 6/8 欢快旋律保持在空中回

---

❶ 《克拉拉·舒曼的少女时代》（The Girlhood of Clara Schumann，伦敦，1912），第 58 页。

❷ 《音乐时报》（Musical Times，1966 年 5 月）。

响，而在中途还有一些大胆的和声离题（harmonic ex-cursions）。近结尾时有一个与主题起始动机有关的随意处理（ad libitum）的参照，将抓住的音一个一个地释放。这种逐渐消失的效果迷住了这位年轻人；在《蝴蝶》的结束处，他再次使用了它，甚至作为 Op. 3 的开头的一个练习。

《蝴蝶》Op.2

1832 年 4 月，在 Op. 1 出版六个月后，吉斯纳出版社又出版了他的 Op.2《蝴蝶》（Papillons）。这个题名很贴切，因为这部组曲中的十二支短曲几乎都在经历一个精巧的变化过程，像蝴蝶的幼体毛毛虫在变成美丽蝴蝶的过程一样。这种象征是有两种意义的，舒曼声称尚·保罗及其小说《年少气盛的岁月》（Flegeljahre）最末一章中的假面舞会（Larventanz；德语“Larve”可作假面具解，又可作幼虫解）是他灵感的主要泉源。不过全部组曲中的舞蹈节奏既源自舒伯特的圆舞曲和四手联弹的波兰舞曲，也源自任何文艺界舞厅中的音乐。

舒曼既将尚·保罗和舒伯特作为他的偶像来崇拜（1829 年致维克信），他继续说道：

> 我还请求你将舒伯特所有的圆舞曲都寄来给我，将它们记在我账上。我想它们总共有十本或十二本。

不久他就写他自己的圆舞曲了，在风格上之像舒伯特几乎都可以骗过他的密友；就在前一年，他写了一首钢琴二重奏波兰舞曲（直至1933年方始出版），紧紧地以他偶像的所作为榜样，正是他着手于这些受舒伯特启发的作品，最终尚·保罗才让他谱写假面舞会。经过一阵子艰巨的挑选和修改，组曲的大部分才与《年少气盛的岁月》的第六十三章中具体发生的事情联系起来，此中沃尔特（Walt）和伏尔特（Vult）两兄弟（常被认为是弗洛雷斯坦和约瑟比乌斯的生父）在一次舞会中交换化装服来看看他们俩都钟爱的威娜（Wina）真正爱的是哪一位。所留存下来的一本舒曼做了标记的这部小说是此事的证明，虽然在一封写给亨利厄特·弗瓦特（Henriette Voigt）的信中尽力强调是他将原文改写成音乐而并非反之，只除了在终乐章中是深思熟虑地再现一般的假面舞会形象。

有些联系是很难觉察出的。其他的则立刻可辨识出

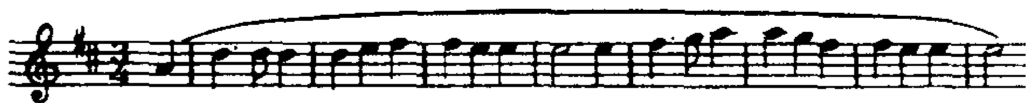
来，诸如北极光的天空充满第 2 曲的交叉和曲折的音型，以及第 3 曲的无修饰的八度曲调描绘尚·保罗的“最吸引他和最使他吃惊的一只大靴子，自己打扮得漂漂亮亮在周围滑动”。在给朋友的一封信里，舒曼甚至将此描绘为“升 f 小调的七里格靴（seven-league boot)。同样地，在第 1 曲里的上升八度音程动机在终乐章里重新引用（又同样引用自《狂欢节》〔Carnaval〕中的“弗洛雷斯坦”和《大卫同盟舞曲》〔Davidsbündlertänze〕中者），这样就很容易与尚·保罗的话相等同：“他觉得像个英雄，渴求荣誉，出发去参加他的第一次战斗”：

谱例 2



终乐章将古老的曲调“Grossvatertanz”作为其主要主题，在《狂欢节》结尾处，非利士人（Philistines）被“大卫同盟”（David club）所击败，舒曼又选了这个曲调来讽刺之（这个曲调传统上是在舞会结束时演奏的）：

谱例 3



在《蝴蝶》中再没有比其结束曲更富于想像力的了，钟响了六下，狂欢的声音逐渐消失在远处，在终止式之前舒曼一个音一个音地减去他所保持的属七和弦（在《阿贝格变奏曲》的终乐章中也不成熟地使用这同样的方法）。他的第一份《蝴蝶》据说被加上一个前言，是《年少气盛的岁月》中的结束语作为解释性的箴言："听，沃尔特从远处以狂喜的心情听到遁去的音符，因为他不知道其兄弟也与它们一起逃走了。"

评论家对这些乐曲的格言似的性质当然是迷惑不解，还有它们那古怪的飞快变化的调性、速度和节奏也令人困惑。舒曼在他 1831 年的日记中预见到这种情况：

> 快速变化和五彩缤纷的颜色好使听者仍有前一页留在脑子里，而演奏者却已经结束了。《蝴蝶》中这种"自我消失"可能招致批评，但肯定不是庸俗的。

但是最有洞察力的评论家，著名的格里尔帕策（Grill-

parzer)，也承认有人能够为他自己“创造一种新而理想的世界，他可在其中毫无顾忌地狂欢”。舒曼在给他母亲的一封信中泄漏了这样一个事实，他完全知道在他写乐曲时，有一种“一定的独立性”力争要维护自己的权利。我们是能够解释独立来源的，回顾一下：在《蝴蝶》中舒曼的第一步就是离开纯音符而走进思想的世界。他所奉献的人是他的三位嫂嫂：特蕾莎（Therèse）、罗莎莉（Rosalie）和艾蜜莉（Emilie）。

鉴于克拉拉随后在舒曼生活中所担当的角色，非常有趣的是她立刻以她自己的舞蹈风格写了《圆舞曲形式的随想曲》（Caprices en forme de Valse，Op.2），来回答《蝴蝶》。在第2曲的结尾处也有这种消失的效果。也许是舒曼的“英雄”（谱例2）的提示，她大量地运用了上升动机。最重要的是，她的第7曲有一个“伤心的”引证，是f小调到一个下降音型，很快就成为舒曼音乐中她的“前导主题。(motto-theme)：

谱例 4



《帕格尼尼随想曲主题练习曲》Op.3；《帕格尼尼随想曲主题音乐会练习曲》Op.10

1830年复活节那一天，舒曼与两位朋友一起去法兰克福听帕格尼尼的演奏。这种感受比十一年前听莫谢莱斯无与伦比的钢琴独奏会还要令他震惊，早在1832年，当他还在全神贯注于钢琴技巧问题时，他就改编了帕格尼尼著名的《二十四首小提琴独奏随想曲》（24 Capricci per il violino solo）中的六首作为键盘上的练习。舒曼于1832年4月25日写信给他的和声及对位法老师多恩说：

> 在改编帕格尼尼随想曲作为钢琴曲的过程中，我真是因为没有你的帮助而感到非常遗憾，低音部分总是让人犹疑不决；不过我设法把一切保持得非常简单，那就好解决了。

两个星期后他又有许多事要告诉维克：

> 它们是非常怡人而又艰巨的工作。请拿一支铅

笔坐在克拉拉身旁，把令你吃惊之处做下记号……开头大约在三天之内可以完成。我手边有许多资料使我无法慢慢地、细心地来作选择。

开头本身几乎就是钢琴辅导指南，可以看到舒曼本人所具有的技巧已是光芒四射。他计划中优先考虑的是指法；其次是强调轻松愉快与柔和的音色，个别部分要做到至善至美和恰到好处，整篇则需流畅、轻松。他对每部作品圈有的具体技巧问题的评论，是以他自己构思的引导性练习曲为讲解材料——他客气地说，只有这样才能给予演奏者一种刺激，才能创造出他自己的新作品来。在一封致评论家雷尔斯达布（Rellstab）的信中他附了一份评论文章（“给评论界作样本关于我在理论上所能做的事”），清楚地说明舒曼知道帕格尼尼的和声有时含糊不清，因而他的随想曲有时在形式和对称上是有缺陷的。但是出于对这位伟大艺术家的尊敬，他在改编时尽量与原作贴近，只作极小的改动（诸如省略第3曲的中间部分），并根据键盘的需要，在音型法（figuration）上略作改动。后来他发现这是个错误，改编这一类乐曲无需仅仅是为了教学用。虽然他写信与雷尔斯达布说他“宁愿写六首自己的曲子，也不愿去改编三首他

人的"，翌年，由于真理已露出曙光，他发现无法抵抗再一次的挑战。

他的 Op.10 的六支曲子不仅仅被人意味深长地叫做练习曲，而是被叫做"音乐会"（concert）练习曲，舒曼是这样介绍它们的：

> 以前我以帕格尼尼为依据编辑了一本练习曲的书，我照抄原作，也许对它不利，几乎是一个音符一个音符地抄，仅仅扩大一些和声而已。但是这一次我摆脱了太近似模仿的翻译，而力求给人是一首原有的钢琴乐曲的印象，而又未脱离其原来的诗意，只是忘掉原有的小提琴罢了。人们一定要理解，为了要完成它，我不得不更改和删掉许多，尤其牵涉到和声及形式上，但是却是完全在尊重帕格尼尼的精神考虑下完成的。

例如在第 2 曲上，他创立一个不同的伴奏，担心原来的颤音会"使演奏者和听众感到疲劳"。第 3 曲他又怀疑难以演奏，听起来又不够响亮和引人注目。在着手第 4 曲时，他承认贝多芬的《英雄交响曲》（Eroica）中的葬礼进行曲总在他脑中回旋；这整个分段充满浪漫主义情

调。第5曲，他承认：

> 有意略去表情的记号，让学生们自己去发现其高度和深度。这将提供一个很好的机会来测试学者们的理解能力。

第6曲为左手交叉弹奏高音符提供实际指导——“当左手的交叉手指猛遇到右手的第五指时，和弦听起来就很丰满”——但主要关心的是勿将这支曲子立刻就确认为是一支帕格尼尼的随想曲——因为他均以自我辩解来说明和声及其他理由。

几年后，当要求回顾李斯特在同一领域所作的努力时，舒曼立即指出他自己的Op.10和李斯特的《帕格尼尼练习曲》(Paganini Studies)之间的不同。他是着重于诗，而李斯特是在自己所熟悉的领域内来迎合帕格尼尼，将自己乐器的演奏潜力推向最高限度：

> 李斯特正确地将作品起名为“炫技性(*bravura*)练习曲”，这样就可以以表演为目的进行公演。这部集子可能是自从为钢琴写曲以来最难的了，就好像它的原作是自从有小提琴曲以来最难的作品。说

> 实话，极少有人能精通它们，全世界也许只有四五位。

即使在李斯特随后略为简化了的作品版本（1851）中，其中也有舒曼未曾想到的技巧上的挑战；与舒曼的谱曲比起来，演奏家们还是喜欢李斯特的，因为它们在利用键盘的协和统一感和音色方面较为丰富多彩。但是舒曼较为逊色的 Op.10 却是预示了他自己的未来。富于表现力而不是浮夸的姿态将依然是生命的理想——而不仅仅因为他自己残疾的手。

《间奏曲集》Op.4

1833 年的耶稣受难日舒曼写信给他的法律学生旧友托普肯（Theodor Töpken），他说托普肯发现《蝴蝶》他不知有多高兴，“因为其中有许多是在美丽的海德堡附近并在你的陪伴下创作的。”但是下一句他又要托普肯注意即将出版的《间奏曲集》（Intermezzi，写于 1832 年），他将该曲集描绘为“延长的蝴蝶”（extended Papillons）。并说他对此曲集额外的长度颇感自得，这是在以后一篇日记中所肯定的；在错误地消除了他最早所作的

努力为“年纪又小又狂热得小题大作”之后，他挑选出《间奏曲集》（连同《触技曲》）来表示“比较严肃的努力”。他将此归功于短期地在多恩处学习（不过多恩已于 1832 年 4 月放弃与这样一个刚愎自用的学生争斗）和巴赫的有益影响。

除了第 4 曲外，《间奏曲集》的每一首都有对比性的中段叫作“乐段交替”（alternativo；有时，但不是经常，在主题上有联系），在此之后，起始的素材再扼要地重述一遍，常常与附带的有独创性的变化一起进行。在较短的 C 大调第 4 曲，舒曼重新发掘出他年轻时的离题作品将之谱成歌曲，词是他自己的诗《牧童》（Hirtenknabe），1828 年时他曾将此诗连同其他几首一起送给韦德班（Wiedebein）请求予以评论。（还有两首被赋予新形式，即升 f 小调和 g 小调的钢琴奏鸣曲。）为了在第 4 曲诗文旋律之间的连接环节，舒曼挖出其他两首未出版的少年之作：一首钢琴四重奏和一支被退回的《蝴蝶》。另一曲被剔除的《蝴蝶》为他在这一套的第 6 曲提供了一支悦耳的 3/4 拍 D 大调“乐段交替”，第 6 曲的激动的 b 小调起始和结束段有一个突然的转调，在近结束处转入意想不到的调性，因而在其原有的记谱上引用了 A、降 B、E、G、G 动机。

引用《阿贝格》不是惟一的暗示，在这些作品中有潜在的浪漫主义暗流，为此，舒曼首先选用《幻想曲集》（Pièces phantastiques）为题。在e小调第2曲，歌德的词“我无法平静”（《浮士德》〔Faust〕中的格丽卿歌曲）就写在“乐段交替”的主要动机上（在最后又重提之）作为起始段和结束段中不安的提示。（这两段暗示舒曼知道、也喜爱贝多芬的Op.10/2的“小快板”）。至于第5曲，博埃蒂歇尔（Boetticher）在他的《论文和书信中的罗伯特·舒曼》（Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen）中探索到一则日记：“无歌词的歌剧——我全身心都向着你，亲爱的第5间奏曲，它蕴藏着如此无法形容的爱。”

在形式和精神上，《间奏曲集》都是有远见的：它们充满交叉节奏和切分音（尤其在第2和第5曲），充满隐藏的内在线索，最后，但不是最少，充满了悦耳的激动人心的活动。但是舒曼常常像是为自己本身利益而在做试验。不论他是从尚·保罗（他自己这么说）还是多恩，或是巴赫学习对位法，在第1曲里他太急，乃至无法炫耀这方面的成就，结果对位的模仿在此算宣告结束。他的许多捷径转调（short-cut modulations）听起来也很不自然，尤为显著的在第2、4曲，在第5

曲的“乐段交替”中也有此现象，当然在那样的曲解下，将《阿贝格》的主题在第6曲近b小调般的结束处又恢复到其原来的调性。为了精湛完美的技巧，也为了浪漫性，第2曲和第5曲可能是最有价值的补救。六曲的调性关系加上三个“紧接着演奏”（attacca）的标记，暗示舒曼自己也希望它们能作为一部组曲来演奏。

《克拉拉·维克主题即兴曲》Op.5

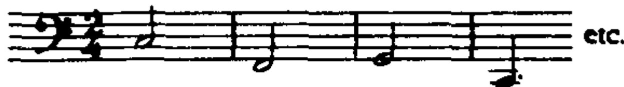
1833年夏，舒曼为了要写以克拉拉的《浪漫曲》（Romance）为基础的即兴曲（他愿意这样叫它），开始着手一套变奏，克拉拉也以此为题写了一首变奏曲Op.3，奉献给他。他则将自己的作品献给维克，他私下在自己兄弟的印刷厂里极为匆促地付印，因为他要赶在维克的四十八岁生日时作为礼物送他。克拉拉此时仅是个十三岁的孩子，她崇拜她的“耽于幻想的字谜创造者”像崇拜一个哥哥，他也钟爱这位神童像钟爱一个妹妹。但事实是，舒曼于1850年修正这些年轻时的《即兴曲》（Impromptus）时，暗示他以怀旧心来回顾这一切，并且可能已认识到他与克拉拉对音乐思想的第一次唱和是他

们毕生相互促进的一个重要里程碑。

在舒曼 Op.5 中的克拉拉主题的强低音不是她的而是舒曼的。其下行五度音程的起始前导主题完全是来自她的作品中的曲调。然而他自己说到这件事是早在 1832 年 5 月 29 日的日记中写下的：

> 今天晚上我飞快地掠过巴赫的六支赋格，把它改编为二重奏，一挥而就，和克拉拉一起……我回到家时大约九点钟，坐在钢琴前时乐思如涌，直至真正的鲜花和神明似乎都从我手指间流出。乐思是 *CFGC*：

谱例 5



尽管舒曼多次提到他在这个时期深受巴赫的影响，但是贯穿 Op.5 的低音部之重要表明他也深谙并喜欢贝多芬的降 E 大调《普罗米修斯》（Prometheus）变奏曲。很自然地，他的 1850 年修订版包括几个最高技巧的例子：此时他已经知道何处可予以清晰并加强简化效果，显著的在第 2、3 曲（一个完整的再体现）和第 7 曲。他知

道何处需加强，诸如在第6曲中使用和弦而不是用无修饰的八度音程来突出切分音（在此处他想起克拉拉在男高音声部的曲调，不在意地也省略了八小节）。他去掉原有的倒数第二的f小调－降A大调变奏，似乎意识到其浪漫主义缺乏其余曲子的古雅简练。他还将一个比较正式和结论性的结尾取代赋格终乐章，好像怀疑在煞费苦心的密接和应（stretto）、转位等等之后，他原来的似《蝴蝶》乐曲消失在虚无缥缈间，整个情况可谓古怪之极。

总之，这首即兴曲暴露了他虽已是一位作曲家，却仍在摸索一种风格。然而他对巴赫和贝多芬的敬重使他远胜过克拉拉，后者的Op.3变奏曲只是天真的装饰性的炫技风格。但是在克拉拉作品中有一段不应忽视的，就是在灿烂的结束曲之前，有一段简短的“缓慢而愉快”间奏，引入已在她的Op.2中以另一个方式出现的下行音型。

《C大调触技曲》Op.7;
《b小调快板》Op.8

这两部炫技性风格的作品虽意味着舒曼已放弃寻找新路而回到大音乐家阵营里来，事实上在他离开新路之前就已经在酝酿这两首曲子了。1834年出现的作品《C大调触技曲》Op.7，写明献给舒曼密友舒恩克(Ludwig Schunke)，早在1829年曾设想为D大调《二重幻想曲练习曲》(Étude fantastique en doubles-sons，为克拉拉而作)，当时舒曼与莫谢莱斯在海德堡喝得烂醉。他将之修正是有其原因的，因为我们现在知道《触技曲》是将一大堆技巧难题集中在一起（诸如双音符、八度音程、重复音符需要快速的手指变化、大跳、圆滑奏和断奏以及*ff*和*pp*之间的对比)，集中在古典奏鸣曲式的简练、有准则的框架内（他的第一篇有关这个方法的论文)。

1831～1832的整个冬天舒曼都在专心致志于《快板》，起初是作为一首b小调奏鸣曲的第一乐章，他希望能将全曲献与莫谢莱斯，结果1833年时他只出版了这一个乐章，题献给弗立肯。(早先的降A大调奏鸣曲

完全作废。）从初稿上可看出《快板》给他带来很大麻烦：他自己后来也说它“除了有好的意图外别无其他可说”。试图将如此狂热的素材组织在一个奏鸣曲式的结构内，舒曼事实上是在试做不可能的事情。但是他想找出完整的东西的意图是很清楚的：在这个离题情节中究竟有多少可追溯到引子，去发现这个情况是很有趣的。在结束时将其激动的 b 小调起始曲转入宜人的炽热的 B 大调是非常美的。主题材料被即兴想像的长河带着走而并未真正展开，然而，舒曼在中间部分不定的等音转调肯定产生令人叹为观止的五彩缤纷的颜色。

成功之巅

1834年舒曼的大部分时间都在忙于创办《新音乐杂志》（Neue Zeitschrift für Musik），这是一份前进的杂志，以中小学教师和艺术鼓吹者为对象，试图唤起对伟大、光荣的过去的兴趣，“加快新的诗歌时代的到来”。他作为主编，集合所有与他有同样思想的朋友，使用假名，团结在假设的大卫同盟旗帜下攻击庸俗之辈。他所抛弃的一部小说给他自己起了两个假名，弗洛雷斯坦和约瑟比乌斯，分别代表他积极好动和深思熟虑的双重性格。当他回到手稿上来时，就不再是处于孤雁般的状态，而是热爱艺术的美学者。1834～1838年他创造出最有价值的八部钢琴作品：《狂欢节》、《交响练习曲》、三首奏鸣曲、《C大调幻想曲》、《大卫同盟舞曲》和《克莱斯勒偶记》。其中作者的名字就使用弗洛雷斯坦和约瑟比乌斯。所有这些都与他个人的生活纠缠在一起。

《狂欢节》op.9

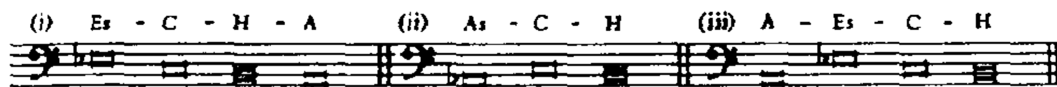
> 说到作曲，自然进行得很闲情逸致……目前我正全力投入论文写作〔舒曼于 *1834* 年 *7* 月 *2* 日写信给他母亲，信尾告诉她一个秘密〕：此外，有两个女人进入我们的圈子。以前我曾向你提起过艾蜜莉亚（*Emilia*），她是美国领事的十六岁女儿……另一个是恩内丝汀，有钱的波希米亚人冯·弗立肯男爵的女儿（她的母亲是格莱芬·泽特威兹〔*Gräfin Zettwitz*〕），一个非常纯洁、孩子气、娇嫩、有头脑的女孩子。她确是对我非常挚爱，对任何艺术的事情都非常关心。她非常爱好音乐，总之，我所希望的妻子就是这样。让我在亲爱的母亲身边说一句，如果未来问我，我要选谁，我会坚定地回答“这一位”。

恩内丝汀作为寄宿学生来到莱比锡维克家。此时舒曼才发现她是个私生女，不像他当初为爱所驱使以为她是多么多才多艺。他终于抛弃了她——所幸不是在她给他激励之前，这是当时他在进行大型作曲时所极需的。

此时舒曼的密友和知己是亨利厄特·弗瓦特，他常常不让维克知道而帮助舒曼与恩内丝汀见面。所有这些浪漫色彩的骚动起初只燃起舒曼对于变奏的兴趣，这些变奏是始于1833年根据舒伯特的《思慕圆舞曲》而作的，他现在喜欢把它说成是“音乐般的爱情故事”，准备作为《场景》（Scenen）出版献予亨利厄特。突然由于一个惊人的发现，使所有事情都改弦易辙了：恩内丝汀生于阿什（Asch），而SCHA正好是他自己名字中的四个字母，可被译成音乐符号（德语中，SCHA＝降E，C，B本位，A)。这种巧合似乎注定了他的命运，虽然没有完全忘记舒伯特的3/4拍子，他开始了完全新的变奏。1835年完成，取名《狂欢节：四个音符的玩笑》（Fasching：Schwänke auf vier Noten)。后来以《狂欢节：四音美景》（Carnaval：Scènes mignonnes sur quatre notes）之名出版，但不是献给恩内丝汀或弗瓦特，而是献给小提琴家兼作曲家里宾斯基（Karol Lipiński)。

然而阿贝格（Abegg）在音乐上只有一种拼法，而阿什（Asch）却有三种，舒曼在谱曲过程中使用神秘的二全音符，题名“斯芬克斯”（Sphinxes)，可能只是给人看而不是听的：

谱例 6



除了《前奏曲》（Préambule）外，其起初二十四小节是取自舒伯特所摈弃的《场景》，所有的变奏都运用某种形式或其他的前导主题，常常在一开始就选用明显的有关拼法，但也有时压住直到后面再用（如谱例 6（i）几乎是在《肖邦》〔Chopin〕的后一半才偶然出现），或者暗地里与至关重要的音符编织成新的曲调（如在《约瑟比乌斯》〔Eusebius〕中），或编织成新的织体（如在《帕格尼尼》（Paganini）中），在《重逢》〔Reconnaissance〕中的前导主题甚至是为受惊的人表示歉意，舒曼年轻时特别喜欢的取捷径等音转调，这里的中段就是从降 A 大调转入 B 大调。所有三个动机的简明扼要向舒曼提出新的挑战。纯粹装饰性的变奏已经不可能：必须要有某种渊源于乐器的才行。又如在谱例 6（ii）的《基亚里娜》（Chiarina）中突然发展的降 A、C、B 本位的动机，连同不断放宽的音程和一个重要的对题（countersubject），是他如何逐渐获得让乐思发展的技巧的一个例子。他的发明甚至溢流入五段变奏中，因为在《狂欢节》中没有它发挥之地；它们在许多年后出现在

Op.99和Op.124的其他集子中。

虽然内在的音乐的统一性比在《蝴蝶》中要严密些，但在这部组曲中，舒曼再次凭借特别具音乐性的“假面舞会”（Maskentanz）作为手段，使整体加起来比其各部分的总和还要多。有些舞蹈者穿上即兴喜剧性服装；其他的则可辨认，从而使人难以相信两年后舒曼对莫谢莱斯是否说了真话，他说他是在写《肖邦》、《帕格尼尼》这些音乐之后才加上题名的，而舒曼自己所扮演的弗洛雷斯坦和约瑟比乌斯角色尤其栩栩如生。在《弗洛雷斯坦》（Florestan）中他引用了《蝴蝶》中的第一分段的上升八度音程乐句，可以与尚·保罗的下列话联系起来：“他觉得像个英雄，渴望荣誉，出发去参加他的第一次战斗。”（见谱例2）克拉拉的肖像（《基亚里娜》）在这个隐藏的、下行的对旋律（降A、G、F、降E、D）中同样很有趣。类似的下行乐句已两次出现在她自己的作品中。这里舒曼似乎是第一次作试验性地使用它作为她的“前导主题”。恩内丝汀（《艾斯特雷拉》〔Estrella〕）当然是舞蹈者中的一个，但是令人惊讶的不是亨利厄特——或者，无论如何也不是她在“大卫同盟”的名字，艾里翁诺（Eleonore）和阿斯巴希亚（Aspasia）下。《大卫同盟成

员》（Davidsbündler）在结尾时大批地拥进（激动的3/4拍）向非利士人进军，如同在《蝴蝶》（Papillons）中一样，他们再次被十七世纪的“Grossvatertanz”曲调所讽刺。

“较高级的蝴蝶”（a higher kind of Papillons）是舒曼自己对《狂欢节》所作的总结，再也不能比这个更好的了。且不谈相似的联结线索，该曲有同样自发有趣的素材，在上演时有同样的比例感和直率，但是都在更充分发挥的水平上。然而，值得注意的是，舒曼从此不再如此公开自己的计划了。

《交响练习曲》op.13

《交响练习曲》（Études symphoniques）的产生也应归功于在舒曼生活中的弗立肯插曲，虽然这次的出发点不是恩内丝汀而是她的监护人（和生父）冯·弗立肯男爵。他是个热烈的音乐爱好者、业余的长笛吹奏者和想成为作曲家的人，1834 年夏，他给舒曼送去他为长笛而作的一组变奏，请这位未来的女婿提提意见。舒曼不但于 1834 年 9 月详细地、精辟地写下批评意见予以答复，并且还以男爵的主题写下他自己的变奏曲，这是经

过多次思考并不断改变之后的一组变奏（甚至还考虑到题名和作品来源：《十二个大卫同盟成员练习曲》和《管弦乐特色的练习曲，出自弗洛雷斯坦和约瑟比乌斯》两者均考虑过），曲子最后于 1837 年出版问世，题名《交响练习曲》，作者则用自己的名字。即使此时舒曼也不完全满意，1852 年他又发表了第二版，其中他删去了第三和第九分段，还修正了终乐章和更换了总的标题为《变奏曲形式练习曲》（Études en forme de variations）。现在最常用的题名是在他死后的 1862 年使用的，并恢复了第三和第九段，但保持 1852 年紧缩的终乐章。

如我们今日所知，这一部作品是舒曼最雄伟、最气势磅礴的作品之一。然而舒曼致男爵的信即建议他写一首完全不同目的的曲子。他对这位先生的变奏曲的批评是，它们在特色上太相像了：

> 毫无疑问我们应牢记着主题，但是它应该通过不同的彩色玻璃呈现在人们面前，就好像通过各种颜色的玻璃窗看到乡村像落日的玫瑰红，或者像夏日早晨的金黄色……（下面为我的剖明）。我现在真觉得自己的不是，实际上我是以你的主题来写我

> 自己的变奏曲，并准备起名为“悲怆”。假如它们确是悲惨的话，我将尝试以不同的色彩来描绘它们。

在一份原稿上（据知为柏林的草稿）显示舒曼第一次尝试使该作品成形，事实上主题是这样标记的：“主题近似葬礼进行曲”。这十段变奏是在不定时期完成的，只有两段，再加上一些零星的片段出现在 1837 年的出版物上。此外形式较为充分开展的其他五段，众所周知是勃拉姆斯下决心抢救它们才得以保留下来的，将它们作为独立的一组放在布赖特科普夫全集的增补卷内。舒曼所抵制的乐思美到如此地步只能以事实来解释，即它们全部都是怀乡情调和反省的，非常像是他责备男爵未能完成的变化由他来完成。在他于 1834 年 11 月致男爵的第二封信中，他承认为要避免小调式、为要达到所需的戏剧性对比、为要找出一个办法使葬礼进行曲变为胜利进行曲等等，使他经历了难以想像的困难。逐渐地似乎作品的“悲怆”概念让位于不那么郁郁寡欢的即兴式，让位于交响式（按照有机的发展），同时，对钢琴炫技潜力更加予以注意。对于后者这一点，人们不禁有所好奇，不知肖邦于 1836 年 9 月去莱比锡访问舒曼时是否

弹了他自己的练习曲给舒曼听。当然舒曼的日记里这样记道："9月18日一整天都在弹钢琴，以极大的兴趣和激情在创作《练习曲》。"注意，是《练习曲》而不是变奏曲，是兴趣和激情，而不是伤感。肯定这是舒曼和二十岁的贝内特（Sterndale Bennett）在那年秋天所结下的友谊给胜利终乐章的问题带来了意外的解决办法。作为对贝内特表示敬意，这部作品他是最终的受题献者，舒曼在这点上，即在这句"骄傲的英格兰，欢呼吧！"上听任自己沉溺于全新的激起乐思的乐趣中，这个句子引自马施内的歌剧《圣庙骑士和犹太女人》（Der Templer und die Jüdin）。

舒曼最初提出他的主题是既聚精会神又直截了当的。他觉得这是生死攸关的大事，我们可从他致男爵的第一封信中看出端倪：

> 我也反对（你的）主题的素材，变奏的味道太浓了……我但愿它能简单些——事实就是以它原有的形式。我认为它应该是什么样子请见附件，也许恩内丝汀会弹给你听。关系到主题，我一向都是非常严格的，因为全部的结构都有赖于它们。

他对男爵在首次陈述主题之前使用引子当然没有兴趣：

> 除了在起始时使用无关的调性外，它的准备还太少，如果它就这样开始，这个严肃的简单主题给人的印象就会更差了。

虽然他很喜欢男爵原先使用的自由的、在途中连接利都奈罗（ritornello）的手法，但是他自己并没有采用它；他自己的每一段变奏都是不同的、独立的，但又是休戚相关的，有敏锐听觉的人是能够辨别出其调性、速度和织体（texture）的相似之处。第 3 和第 5 曲都移向关系 E 大调，有如为卓越的第七变奏的预备音使 E 大调在此恰如其分。周密思考的第十一练习曲向升 g 小调移动，庆祝胜利的终乐章是在主音大三和弦上，等音地重新安排为降 D 大调。尽管它们是十分钢琴化，但其协和统一致使管弦乐音色比舒曼的许多键盘音色还要强烈得多（舒曼考虑将其题名为《管弦乐特色的练习曲》，意味着他对此并非不知道）。此外，舒曼在为炫技提供极好的活动余地时，从来不围绕着他的主题使用纯粹的装饰性音符编织法：在每段变奏处展现了新的一面。有时主题的轮廓保持得很清晰，正如（在男低音声部和男

高音声部）支持第二练习曲的夸张的新旋律时，或者在第六练习曲（仿照他未付印的根据贝多芬《第七号交响曲》的“小快板”所作变奏曲的模式）的技巧精湛的音型法中进行切分时所显示的。甚至在卡农式的第四练习曲都不可能对其来源有所怀疑。有时舒曼虽然允许从主题中挤出一点点片断来产生新的乐思，显著的例子是第一练习曲（在柏林发现的草稿上透露出这本是为终乐章准备的）的最初下行四度音程发展为赋格段（fugato）似的主题，后又发展为非常浪漫的第十一练习曲。有几个分段自由得使人能明白为什么舒曼谨慎地要将这部作品叫做变奏曲。有一两次这种情况会突然响起下行琶音作为一种有益的暗示，告诉人们舒曼从未忘记主题是什么——尤其在马施内所启示的终乐章那几段。这些插段（episode）中的过分附点节奏，将从更为精练的第二版中得到好处。但是在结束前的二十小节形成高潮的降 B 大调 *fff* 和弦，其 D 本位音切入降 D 大调的调性就像耀眼的闪光，是一大绝招，永远不会失去吸引力。

将五段被弃的变奏插入到完整的《交响练习曲》中，就像当今许多演奏者所做的，是不顾舒曼三年的苦苦思索为这部作品找一个理想的形式。他于 1837 年作出选择后出版发行，与其接近的理由相比，他早先那种

苦思冥想很可能是他在对“恩内丝汀小姐”患相思病之时根据男爵主题的即兴作品。看来是克拉拉反对将此付印。1873年5月她的日记上这样写道：

> 我在罗伯特所留下的文稿中，抄出一部分交响练习曲，因为西姆洛克（*Simrock*）想印出它们来作为其他的补编。起初我非常反对此事，但是人家如此敦促我，最后我只好同意了。

今日似乎没人会问将它们印出来是否明智；它们真是美得不该浪费。不过作为独立的一组来演奏似乎更好些。

《升f小调奏鸣曲》Op.11

整个恩内丝汀·冯·弗立肯事件的受难者是克拉拉。1834～1835冬日长时间的巡回音乐会转移了他对昔日英雄的相思；1835年4月回到莱比锡时，她发现由于恩内丝汀的离去（虽然她仍然是舒曼的正式未婚妻）回到她的故乡阿什，因而情况有所好转。于是1835年的整个夏天，罗伯特和克拉拉几乎整天都厮守在一起，恢复1833年那个非常快乐的夏天中他们所享受的良好关系。

两个人都意识到更为强烈的意气相投，不过暂时为能找到音乐来抒发已是心满意足了。1835 年 9 月克拉拉为能拥有一首奏鸣曲感到非常自豪，奏鸣曲的题辞是“给克拉拉，弗洛雷斯坦和约瑟比乌斯献”。

像舒曼的许多早期的音乐一样，前面两个乐章完全是不同出处。第一乐章源自凡丹戈舞（Fandango），出版商霍夫迈斯特（Hoffmeister）等着 1833 年 1 月份就要，但是舒曼向他解释道：“连同这些行音乐我再给你一支《辉煌的快板》（Allegro di bravura）。与凡丹戈比起来，也许你会更喜欢这一支，由于不久前我丢失了一页乐稿，到今天还找不到线索。”要是这失去的一页找到了，不但舒曼“拾起线索”，就是克拉拉的《特性曲四首》（Quatre Pièces caractéristiques，Op.5），包括第 4 曲名叫《幽灵芭蕾舞曲》（Le Ballet des revenants），是以舒曼奏鸣曲的同样的两个起始动机，即突出的五度音程为依据的：

谱例 7





(ii) 罗伯特



凡丹戈类型的节奏：

谱例 8

(i) 克拉拉



(ii) 罗伯特



她的作品表达起来很自然地简单多了，不论是形式还是织体都如此。不用升 f 小调而用 b 小调，这可能有下列

的解释：论及调性，她曾致信舒曼表达她深切的谢意，不过信中有一个请求，就是请他简化一下他的作品，或者，她这样说：“在如此迷人的结尾作进一步的修改：以 b 小调取代升 f 小调。”

放在舒曼面前的是要把舞蹈拍子改为奏鸣曲式的争论和一些没有完全克服的问题。第一主题的凡丹戈节奏严重地使用过度。流畅的 A 大调第二主题姗姗来迟，甚至此时也短暂得无法进行充分的对比。在充分的装饰、连续展开中，第二主题甚至无处立足，惟一从第一主题解脱出来的办法是灵巧的返回到引子中的起始动机。“稍慢”引子本身不是凡丹戈的一部分：悦耳的旋律最终是来自其最初的酝酿，事实上是借自咏叹调慢乐章，从而试图将某一种亲密关系强加在这两种相当独立构思的乐章上。

咏叹调相当近于歌曲集（由勃拉姆斯抢救，作为布赖特科普夫全集的增补卷）中的一首的 A 大调改编，是舒曼于 1828 年送给韦德班的，克尔纳（Justinus Kerner）的《致安娜》（An Anna）的 F 大调配曲。

不在甜蜜故乡的溪谷中，
而在潺潺的银泉旁

我想念你，可爱的生活
但是从战场上带走的是苍白。

三段体的歌曲保留了下来，以及中段的降半音下中音也保留了下来。在钢琴版本上，舒曼多少将这个新调性塞进以取代传统的转调，一两个高雅的小旋律是作曲家走向成熟的标记。对演奏者的指示是“勿过分热情但要善于表达”，它的全神贯注的亲切感，受到李斯特的高度赞扬。

最后两个乐章完全是新的，诙谐曲之如弗洛雷斯坦正如慢乐章之如约瑟比乌斯。反复出现的升 f 小调极快段落的附点节奏和弱拍突强，显示了作曲家是处在非同寻常的兴高采烈之中。在第一个三声中段（速度更快）中，他放纵于某种具有特色的有节奏的诙谐，从而使第三拍音听起来像重音的第一拍音。在长得多的第二个三声中段（trio），标题为“间奏曲：诙谐而壮丽”，充满幽默感。这里，“大卫同盟”无情地嘲笑非利士人，第一次以类似用于礼仪场合的波兰舞曲在此奏起，然后以一段嘲弄的宣叙调在错误的音符（F 本位音取代了 E 音）上结束。

在终乐章“快板稍庄严肃穆”上，舒曼对大型作品

形式的无经验是非常明显的。当然约瑟比乌斯作出了动人的贡献，但是总的主题材料似插段般连成古怪的一串，表明奏鸣曲式连同发展部在威风凛凛的尾声前的再现部之后反复出现。这段尾声试图将整部作品进行总结：它向第一乐章的回顾可谓妙不可言。

这首奏鸣曲充满了下行主题，其中有一些（尤其在第一乐章）与五音符克拉拉前导主题如出一辙。然而一直到下一首的《f 小调奏鸣曲》，舒曼才承认自己恣意于这五个音符所给予的灵感。

《f 小调奏鸣曲》Op.14

《f 小调奏鸣曲》的创作始于 1835 年秋，1836 年 6 月完成时是五个乐章（带有两支诙谐曲）的作品。出版商哈斯林吉尔（Haslinger）劝舒曼将两支诙谐曲去掉，1836 年 11 月出版时是三个乐章的“无管弦乐的协奏曲”。后来舒曼决定恢复第二支诙谐曲（第一支诙谐曲在他死后单独出版），1853 年作品重新问世时为钢琴奏鸣曲第三号，g 小调作品是作为第二号同时发行。曲子题献给莫谢莱斯，1819 年他在卡尔斯巴德的钢琴演奏给年轻舒曼留下印象之深，使他一直想要为莫谢莱斯写

些什么以示对他的敬意。（正如我们所看到的《快板》Op.8，是一首奏鸣曲试作的遗稿。）1835年秋，他的意外高兴是他直接认识了莫谢莱斯，也许正是莫谢莱斯的坦率批评说该作品不具备协奏曲的条件，尽管它具有大奏鸣曲的特色，并且是以贝多芬和韦伯的方式为榜样的，这一席话最终导致舒曼进行修订并重新起一个不易使人产生误解的题名。

但是在主要内容方面，这首奏鸣曲完全是克拉拉的。创作该曲时，舒曼向她摊牌挑明爱她的真相，并与恩内丝汀解除婚约，这些都导致在音乐音调方面极富浪漫色彩的骚动。但是比较特别的是，慢乐章是一组变奏，是以一个“克拉拉·维克的小行板”带出她的“前导主题”，五个音符的下行音型遂展现：

谱例 9



这个主题存在于奏鸣曲的绝大部分。舒曼的其他钢琴曲很少有像本作品如此的单一主题。

他公开他的意图，如所示，即运用五音符动机，以

左手弹奏八度音程作为奏鸣曲的起始。在第八小节上扩大到高音部是一个极其热情的旋律，在几个辅助的第一主题，动机和两个有节奏对比的第二主题（均引自克拉拉主题，或者直接引用或者转位引用）之后，旋律又以关系大调胜利地盘旋回去圆满地结束这个呈示部。（几年后在他钢琴协奏曲的第一乐章，也差不多是用同样的办法处理第一主题。）舒曼在呈示部作了如此多的独具匠心的转换之后，又感到急需在中段的发展部注以新的光辉，发展部十分简洁，有些过多的连续性重复。由于中段发展部是该乐章最弱的一段，因而在给人印象深刻的尾声前，正常的再现部之后重复中段的音乐未免有些奇怪（《升 f 小调奏鸣曲》中的终乐章与此有异曲同工之妙）。

被解放的诙谐曲是原先两支中的第二支，是以降 D 大调为基础的。它的最初四个旋律音符与克拉拉的“小行板”中的第二乐句旋律的音高和时值（虽然并未强调）相符，该乐章中许多地方出现有下行音阶动机或它们的转位也同样从“小行板”中找到其痕迹。在有些重复的中间三声中段，标着从五个降记号到两个然后三个升记号的迅猛转换，舒曼三次采用了一种延长的音阶主题：

谱例 10



在后半部就像《蝴蝶》中“英雄出发去参加他的第一次战斗”主题的某种成熟的重新体现。整个乐句是对克拉拉的极为出色的回答，即回答克拉拉在她的“幽灵芭蕾舞曲”（见第 47 页及谱例 11）中过分乏味地使用相似的旋律曲线。

每一个共有的动机 *x*，是否就是在《大卫同盟舞曲》中起重要作用的优美的 **b** 小调旋律的产生者？这只能永远留待猜测。

第三乐章坦率地承认克拉拉悲哀的“小行板”是其变奏曲的主题。这是迄今舒曼对五个下行音符所作出的最明显的提及，这五个下行音符有些像为他们俩铭刻在

谱例 11



克拉拉的头脑中。这是一个很奇怪的三声部主题，每一个都有四小节乐句重复，第一个是在反复主-属音持续音之上，第二个是在反复主-中音和弦之下，最后的则无说服力地在属音上结束。舒曼无意严格地贯彻这种模式，事实上它是自由地展现在四段变奏的最后两段上，也许以此来解释他为何只把本乐章题名为“近似”变奏曲（quasi-variations）。尾声又回到克拉拉严肃的有附点节奏动机上来，通过结尾出现九个 f 小调的反复和弦。

1853 年修改这首奏鸣曲时，舒曼将终乐章原来的 6/16 拍号改为简单的“2/4 拍，尽可能的最急板”，将

前者的两小节并入后者的每一小节。遗憾的是，他没有尝试来绷紧情节本身，如果打算做的话，那么具有三个主题的奏鸣曲式将仍然是他最喜欢的落伍形式，只是对古典模式的变化不够满意而已，换言之在尾声前，在再现部本身的后面反复演奏发展部。事实上，在本奏鸣曲的第一乐章和 Op.11 的终乐章都是同样的方法，两者都是在最需要绷紧的时候，紧张状态却完全消失。

虽然主要的主题吸收了克拉拉前导主题的半音装饰形式，但是总的主题题材不如早先三个乐章那样高雅，那种老式的音符编织法风格炫技变奏曲形式，是舒曼急于要弃绝的。所有表明是他奏鸣曲的终乐章，暴露了舒曼在他事业的这个阶段是多么紧张地在填满大块画布。

《g 小调奏鸣曲》Op.22

严格地说，《g 小调奏鸣曲》创作的日期应为 1828～1838 年间。它的慢乐章源自舒曼十八岁时写的一首歌曲，而终乐章一直到他二十八岁时才加进去。但是在 1833～1835 年间，此曲已经一直在他脑子里转了，当他正面进攻奏鸣曲式时，比变奏曲所给他的麻烦要多得多。他再一次经历了自我怀疑和自我批判的痛苦，在他

于1838年3月写给克拉拉的信中可见端倪：

> 你对奏鸣曲最后乐章的看法很正确。它使我气得差不多要把全部都抛掉（只除了一部分热情的乐段外）。我又回到我原先对第一乐章的看法，这是你听过的，我敢担保你一定会喜欢它。

他所作的努力并未白费。现在此曲比《升f小调奏鸣曲》和《f小调的奏鸣曲》要简洁得多，从总的概念来看，它有一种协调性再一次源自无所不在的克拉拉前导主题。他对自己这一时期音乐的描绘为“我的心只有为你而呼喊，因而你的主题出现在每一种可能有的形式中”，当然包括这部g小调作品。

起始乐章的“尽可能快”，在高音部带来前导主题的变化，然后在低音部予以模仿作为第一主题。接着前导主题逐渐进行和弦式的连接部（transition），这对第二主题的关系大调有实质性的促成作用，在小尾声处重新出现转位。在发展部中舒曼放纵自己使用新的旋律来放松一下第一主题有些机械形成的模式，即卡农式模仿。即使这样，他又再次陷入困境，这次是以二十四小节预示g小调第一主题来削弱再现部的作用。但是通过抵制

在正常再现部之后来重复发展部的原有诱惑，他绷紧情节，以“更活泼地”引向“更快速的”尾声来进一步提高张力——这对演奏者来说在一个乐章里已经标有“尽可能快”的指示后再来这一套实在是个问题。主题本身的简洁与其他两首奏鸣曲的散乱抒情风格相比有帮助的。

如同《升 f 小调奏鸣曲》的慢乐章，《g 小调奏鸣曲》的慢乐章也是源自舒曼于 1828 年送给韦德班请求批评的那部歌曲集。歌词是克尔纳的《在秋天》（Im Herbste），原先舒曼所谱的曲子是 2/4 拍，降 E 大调，强调它们的又苦又甜的内容，上面注有“缓慢和富有表情”的表情记号。在这首奏鸣曲中，调性为 C 大调，拍号为 6/8，标题“小行板，庄严地”。整个乐章像是一支重新改作的曲子而不是升 f 小调作品的情况。歌曲的第二节是由流畅的十六分音符装饰，在反复和具有特色的优美尾声之前还有一个小型发展部上升到极度激动的高潮（连同克拉拉的前导主题，转位并直接穿插入音型法）。

此诙谐曲是迄今为止舒曼以这种形式试作中的最精炼者。紧迫的 g 小调主要主题本身只有十二小节长。两个有关系的插段（充满典型的切分音）分别只持续八或

二十八小节，还连同反复。情节内容与单纯新成形的、遍及各方面的下行前导主题合乎情理地更为一致。

虽然 1838 年最后确定的终乐章标题为“回旋曲”，但其形式却是回旋曲和奏鸣曲的折衷，甚至难以定名为奏鸣-回旋曲，而这种形式舒曼在其他奏鸣曲中倒常常采用之。在从克拉拉前导主题引伸以关系大调形成的激动的 g 小调第一主题及温和的第二主题之后，有一个近于发展部的很长的插段，含有太多的模进模式以顶住 g 小调和降 E 大调的第一和第二主题返回之后的再现部。说得公平一点，这个乐章比舒曼前面以模式做试验的任何一部作品都简练。然而，在情节内容最弱部分的机械重复（在调性调节）使演奏者很难一直保持张力，旋风式的尾声前的激动的主要主题的最后回复之时，这种尾声恰如其分地标上“最急板，恰如华彩乐段”。到这首奏鸣曲结束时，听者可能觉得舒曼的听觉太局限于这部作品的 g 小调上了。

1835 年原先的终乐章是一支延长的奏鸣-回旋曲，常常在音型法上过分装饰。它缺乏压缩和适当的安排，舒曼似乎要在本作品中力求做得好些，从这个观点出发，他对原先版本不悦是可以理解的。从另一方面说，这种想法是极其纵情的，并充满创造力——既擅自参照

克拉拉的前导主题（如在第三和第四小节用交叉节奏）又使用新鲜的几乎等于6/16拍号，从中可得到韵律单位的变化。总之，不难理解为什么有些钢琴家愿意以原先版本来替代后来的版本，然而由于舒曼喜欢后来的版本，他的愿望还是应予以尊重的。

《C大调幻想曲》Op.17

舒曼第一次提到这部作品表明他是把它作为奏鸣曲设想的。李斯特计划筹款在波昂建一座贝多芬纪念碑，舒曼极为兴奋，于1836年末致信出版商吉斯纳说他觉得他也能助一臂之力：

> 弗洛雷斯坦和约瑟比乌斯愿尽绵薄之力为贝多芬纪念碑作出贡献，为此写下一些曲子以下列为题："破灭颂、战利品、棕榈叶，为贝多芬纪念碑所作的大型钢琴奏鸣曲，××作"。我心中自有主意这部作品应如何出版，并安排了非常特别的事情，与此事之重要性非常相称。用黑色封面，或者更好有镶边，金色装饰，写下列几个金色字："为

贝多芬纪念碑捐献的奥波勒斯”[1]。在主要的标题页上，棕榈叶可以低垂在第一行词句上……奏鸣曲本身也足够显要的了。贝多芬《*A* 大调交响曲》中的柔板援引在棕榈叶中。

显然吉斯纳不那么热心。该作品终于由布赖特科普夫和黑特尔出版，但不作为奏鸣曲而是作为幻想曲出版的，也许是由于其乐章非按正规的顺序排列。去掉了描述性的主题，只是通过题献与李斯特从外表表达了他原为对贝多芬表达的敬意。但是他所意欲传达的某些意思超出了实际的音符所表达者，向施莱格尔（Schlegel）在总谱前所写的就很清楚了：

通过世间五颜六色的梦中声音
会有那么一个柔和的音符
传到那暗中聆听者的耳中。

在 1838 年作品完成时，舒曼如同往常一样将详尽的线索传达给克拉拉：

---

[1] Obolus，古希腊的一种银币。——译注

> 我此外又完成了一首三乐章的幻想曲，这是我在 *1836* 年 *6* 月差不多勾画了全部细节。我想第一乐章比我以往所写的任何一支曲子都更充满激情——是为你深感悲痛者（*1838* 年 *3* 月 *17* 日）。接着几首要出版的是一些幻想曲，但为了要与《幻想曲集》区别开来，我将它们称之为“破灭颂”、“凯旋门”和“星座”（*1838* 年 *4* 月 *13* 日）。告诉我你对这首《幻想曲》的看法？我最喜欢这个旋律了（见谱例 *16*）。我认为你是这个前导主题的“音”（*note*）？我几乎能肯定你就是（*1839* 年 *6* 月 *9* 日）。

很重要必须记住的是，舒曼在开始这部作品时，克拉拉的父亲到此时还禁止这一对公开声称为情侣者见面或通信，因而音乐是他们惟一交流的手段。舒曼在第一乐章中向克拉拉敞开心怀，可谓他所结结巴巴说出话中的最为巧妙者；其中也解释了为什么他要将这部作品专门旨在向贝多芬表示敬意。贯穿整个乐章都可看出暗示一个主题，他终于在尾声上相当公开地予以陈述：

谱例 12



它与贝多芬的歌曲《致远方的爱人》（An die ferne Geliebte）中的第六首的主要主题的亲密关系经过深思熟虑，尤其考虑到用词方面更为接近。诸如：

> 接受吧，这些我为你唱的歌，
> 热情的歌，痛苦的歌。
> 让它们像温柔的问声
> 再次唤回我们所有的爱。

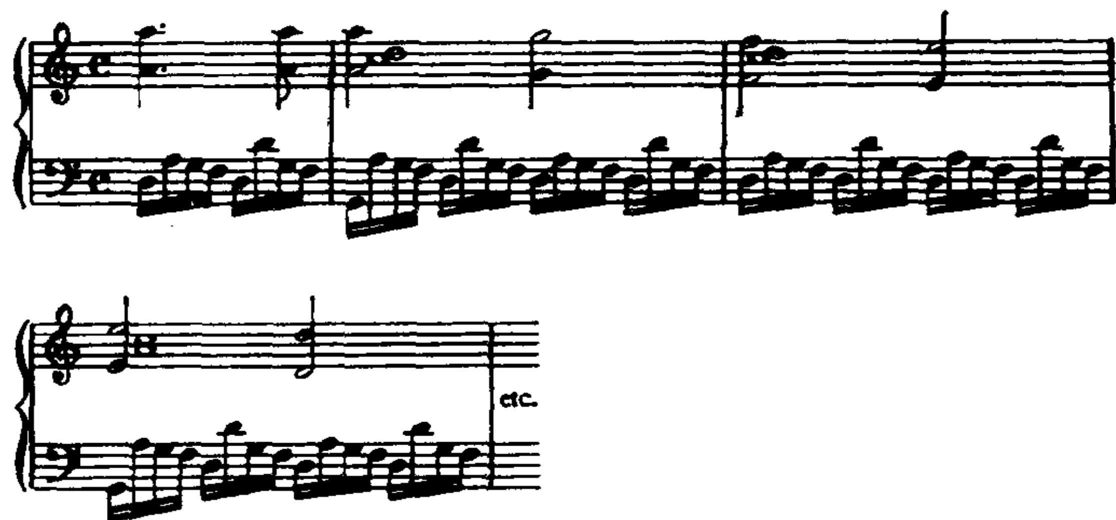
谱例 13



舒曼急切的情绪制伏了所有那些正式的问题，这些问题在较大的画布上曾困扰过他。虽然标明“荒诞、热情贯穿全曲”，但在律动（pulse）上是非常灵活的，第

一乐章尽管在他奏鸣曲式的键盘作品中最为精巧卓越。舒曼最有代表性的乐思彼此融洽在一起看不出一点缝隙，较大的段落也是如此。第一主题也许是他所设计的克拉拉前导主题最佳、最美的翻版了。

谱例 14



它察觉不出地融入乐章的《致远方的爱人》主题的第一次联系：

谱例 15





舒曼在 1839 年 6 月的信中所引用的“我最喜爱的旋律”是一个很短的乐句：

谱例 16



这是产生于第二主题者，第二主题又巧妙地从克拉拉的主题和贝多芬引语引发出来，呈示部未重复。在展开过程中第二主题最初提高四度音程有一个显著的转调至严肃的 c 小调插段，标题为“传奇曲”（Im Legendenton），几乎立即就有非常明显的提及贝多芬引言，虽然这里的音响较为纷乱。本乐章最为辉煌之处无疑是尾声，通过贝多芬的歌曲深刻富于表情地宣布爱情。这次的含意是准确无误的。不管其原先为该乐章定的标题怎样，其 C 大调的强烈感情证明舒曼自己的希望并未完全破灭。

“战利品”和“凯旋门”是为第二乐章所考虑的标题，在此舒曼将 C 大调转到降 E 大调，这是贝多芬作品中最富有英雄气概的调性。该乐章是由雄伟的似进行

曲主题将奏鸣曲和回旋曲结合在一起，由此舒曼可很容易地派出“大卫同盟”向非利士人进攻。第一插段的附点节奏暗示可能受贝多芬的《A大调奏鸣曲》Op.101中进行曲风格的影响。克拉拉前导主题的下行音符逐渐在此插入卡农的织体，再次以降A大调继续中部的插段。中部“少许渐慢”的开场白是舒曼之精髓（这个时期的），它以一种弱拍形式奏出曲调，不但要让人听出其完美的深奥之处，还要人看到其巧妙。在同样特色的是他喜爱把旋律放在内声部，而非总是在最上方声部。正如有一次他写给克拉拉的信中说：“你知道我是如何常常使用古怪的中间声部——这些是我个人的特征。”“转极快速度”的尾声表示舒曼欢欣鼓舞地在键盘上大展其技，他并不常常再有此举了。

慢乐章分别取名“棕榈叶”、“明亮的皇冠”、“星座”，这是最后的乐章了，就像深沉的祝福。在他早先的奏鸣曲，或他早先的任何作品中，没有像这样从心灵深处跳出的东西。在低音部的第五小节就引用了克拉拉的前导主题，支持一个新旋律，这个旋律独特地在右手较低部分响起，然后在八度音程的三连音型上回响。突然的从C转到降A大调带来一个新主题（有些激动地），舒曼在其草稿上对此所作的按语是写于1836年11

月 30 日："在极度狂喜中。"克拉拉的主题甚至迂回组合在其中有如它要努力达到一个炽烈的 F 大调和弦式高潮。接下来就是再现部而没有发展部。尾声产生于"有些激动地"的主题；它带来如浪涌般的狂喜激情，在以喜气洋洋的 C 大调结束之前，使用了一种类似引子中的惊人的和弦模进❶。

《大卫同盟舞曲》Op.6

《大卫同盟舞曲》（Davidsbündlertänze）作于 1837 年秋，是舒曼的又痛苦又快乐的年份，开始时几乎与克拉拉完全隔离，但是到了 8 月 14 日，发现萨克森日历上为约瑟比乌斯日，于是他们不顾父亲的反对，自行秘密订婚。

在第一版前言中的一首古诗也许是最好地反映了舒曼在下笔时的心态：

---

❶ 最近在布达佩斯国立塞切尼图书馆中发现这首《幻想曲》的原稿，上有舒曼的签名，日期为 1838 年 12 月 19 日，揭示了他原先打算以回忆《致远方的爱人》引语来结束这部作品——即对于旋律中一个音符及其和声配置，作小而有意义的变化。

我们所走的
是悲喜交集的路；
喜时固守虔敬；
悲时仍需勇气。

所有十八曲都标以字母 F 或 E（有四次两者一起出现）作为它们特色的提示。在第九曲上他这样写道："这里弗洛雷斯坦保持沉默，但是他的嘴唇因激动而颤抖。"整部作品最后有这样的题辞："约瑟比乌斯相当不必要地作下列的评论，但是从他的眼里倒一直流露出极大的欢乐。"在 1851 年的第二版他抑制了所有这种性质的外部线索，除了题名为"舞曲"和以德语写的稀奇古怪的演奏指示之外，作一两处极不重要的文字修正当然也在所难免。

典型的是，最发人深省的信息总在他们通信中为克拉拉保留着：

舞曲中有许多是有关婚礼的看法，这是我所记得的以最怡人的骚动来表达的。总有一天我将对你解释这一切（*1838* 年 *1* 月 *5* 日。几天后，）你收到我于上星期六寄给你的一份《大卫舞曲》吗？你也

许可以对它们稍加保护一些，听见了吗？它们是我的特别财产。但是我的克拉拉会理解舞曲中的所有含意，因为这是奉献给她的，并且那是比我任何其他东西都更强调的。整篇故事是一个（婚礼前夕的）“闹婚之夜”，现在你就可以从头至尾想像出其全部意义了。如果我在钢琴前比任何时候都快乐，那就是我在作那些乐曲（几天后）。

尽管舒曼提到了在德国的民间故事中，“各种各类的恶作剧的妖精鬼怪以各式各样令人发笑的把戏来捉弄新娘”的“闹婚之夜”，克拉拉的回答就是没有她的情人在她身旁来鼓励她，她不能立刻就“理解舞曲中的所有含意”。

不论暗地里这是如何令人沮丧，舒曼至少慎重地回答道：

你只随意浏览了一下《大卫同盟舞曲》。我认为它与《狂欢节》非常不同，两相比较就好比真脸之于假面具。不过也许我错了，我还没有忘记它们。我所知道的就是，它们是在快乐中写下的，而其他则完成于艰苦的工作与哀愁中（*1838* 年 *3*

月）。

与舒曼早期的绝大多数作品艰苦地经过一而再的修改相比，《大卫同盟舞曲》的那种自然就可证明是“在快乐中写的”。没有看到有试作的草稿留下，他的“有如真脸之于假面具”也是很公正的评语。在与《狂欢节》（连同《蝴蝶》，它们最接近的对应作品）相比，这些曲子不仅仅是相当别出心裁，并且是以他的心血来写的。但是这些音乐中的秘密比《狂欢节》埋得还要深。

一个明显的音乐上的暗示来自起始部分，这里起初的两小节题辞为“前导主题出自 C. W.”，舒曼立即将前导主题带入关系小调，转位，可能象征题词上的“悲和喜”：

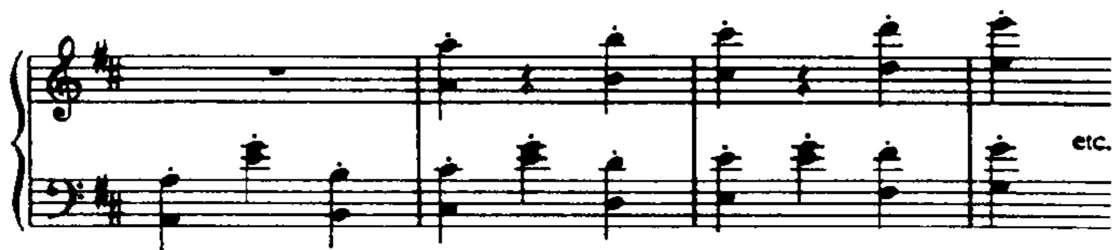
谱例 17



前导主题事实上是一首马祖卡的开头，来自克拉拉的《音乐晚会》（Soirées musicales，Op.6），舒曼在开始创

作《大卫同盟舞曲》前不久曾在《新音乐杂志》上对该作品写过评论。它自己的下行二度音程，或者作为二度音程或者作较长的迸发，几乎足够使这部作品能列入舒曼最喜爱的变奏形式的又一变体。但是很快就都很明白，这个前导主题并不仅仅是资料来源。在约瑟比乌斯的亲切而深刻的b小调前导主题的扩展（第2曲，“从心底里”）之后，弗洛雷斯坦的纵情的第3曲G大调（“满含幽默地，较为笨拙”）一打开“C. W.”乐句那快活的提高音量的闸，它就成了其他暗示的主要角色了。在第八小节上再现了那不容忽视的低音部的五个音符的下行音型（其实在前一曲第2～3小节的曲调中已介绍了完全相同的音符）。在第17小节有一个明确无误的引证，尽管是断裂的节奏，却是引自《蝴蝶》起始的“英雄走向他的第一次战斗”主题，随后引用在《狂欢节》中：

谱例 18



在第 55 小节有一个坦率的引用自《狂欢节》的《漫步》(Promenade) 的主要叠歌 (refrain)。不过最重要的是动机悄悄地逐渐地进入简短再现部的低音部：

谱例 19



这个主题在弗洛雷斯坦的第 4 曲 b 小调“急躁地”中更为显眼，虽然仍保持在低音部上。它再度出现在约瑟比乌斯的第 5 曲 (D 大调“单纯地”) 中，然后在第 7 曲中“不很快速地，以极强烈的情感”又移至 g 小调，最动人的是第 11 曲 b 小调“单纯地”，在此旋律就直接演奏出来了：

谱例 20



虽然作为组曲的一个整体部分相同于克拉拉的开头的前导主题，但是舒曼却将这个主题的个人旨趣作为他自己的秘密。罗杰·费斯克（Roger Fiske）曾说过它可能是引自克拉拉的《特性曲四首》Op.5 中的“幽灵芭蕾舞曲”的中心曲调（谱例 11）。艾里克·萨姆斯则认为这是克拉拉名字及换位的密码形式。修整过的开头的 B 本位音，如同在谱例 20（ii），它同样可以是下行五音符前导主题的简单转位变体，这种变体在这个时期的音乐十分流行。总之，不论它是什么，自始至终它都是至关重要的，一点也不是模糊的影射，诸如在第 16 曲中的三声中段。

有些舞曲多半是源自自成一体的“闹婚之夜”中的幻想曲而不是作品中任何基本的音乐主题。例如在第 13 曲 b 小–大调中，标有《粗犷而明朗地》，约瑟比乌斯似乎要以管风琴演奏的婚礼圣咏（chorale）来使激动的弗洛雷斯坦安静下来。但是主要的动机从未久被遗忘，尽管有时变得面目全非认不出来，诸如在第 15 曲降 B 大调“生气蓬勃地”典型的弗洛雷斯坦的不耐中通过约瑟比乌斯的眼睛，C. W. 发展为欢天喜地的降 E 大调。该作品一致性的绝招之一就是，在标有“似传自远处”的第 17 曲 B 大调狂喜的开头之后，就是约瑟

比乌斯的 b 小调变奏（第 2 曲）的辛酸回忆，事实是，舒曼在乐谱上写下“似传自远处”这些字，强烈地表明这个起始曲调可能源自克拉拉自己作品的某处（参照《新事曲》的最后一曲《来自远方的声音》：第 93 页）。

原先这十八首舞曲是分两套出版的。第一套九首从 G 大调经过 b 小调、G 大调、b 小调、D 大调、d 小调、g 小调和 c 小调至 C 大调；第二套九首则从 d 小调经过 D 大调、e 小调、b 小-大调、降 E 大调、降 B 大调、G 大调-b 小调和 B 大-小调然后又回到 C 大调。我们可以看到 b 小调在这微妙的调性计划中是重要地位的中心，C 大调则明显地独独为第 9 曲和第 18 曲保留，在原先题词上透露，弗洛雷斯坦和约瑟比乌斯直接对克拉拉说出他们的恐惧和希望。在第 9 曲，弗洛雷斯坦因痛苦的激情而发抖，这是在前导主题的易激动的、愤怒的附点版本，点缀着他自己战斗英雄主题的回声中的表现。然后转入一个简单的、私密的圆舞曲，在午夜钟响和景象消失在黑夜中之前，克拉拉前导主题的下行二度音程在第 18 曲中体现了所有约瑟比乌斯的快乐。

《克莱斯勒偶记》Op.16

《克莱斯勒偶记》（Kreisleriana），副标题“幻想曲”，这是产生在自然激流中，他在1838年4月只用了四天就完成。翌年在致一位比利时旧识西莫南·德·西勒（Simonin de Sire）的信中，舒曼解释了作品的名称：

> 这个题目除了对德国人外，对其他任何人都毫无意义。克莱斯勒是*E. T. A.* 霍夫曼（*E. T. A. Hoffmann*）❶的创作之一，霍夫曼自己则是一位古怪、狂热而有才气的指挥家。

他对这个人物之所以特别感兴趣，是由于他相信霍夫曼的原型是路德维希·波纳（Ludwig Böhner，1787～1860），一个真实生活中的怪杰，他终于在1834年9月致函冯·

---

❶ 1776～1822，德国音乐评论家、作曲家、指挥家和作家。舒曼的这部作品即受他笔下人物克莱斯勒乐长（Kapellmeister Kreisler）的启发而作。——译注

弗立肯男爵时说道：

> 最近和最重要的事件是那个老波纳在昨天举行了一次音乐会。我估计你知道在他的鼎盛时期，他被视为近于贝多芬的音乐家，是霍夫曼笔下克莱斯勒乐长的原型。但是他看上去好像被贫穷压垮，这使我很难过。他像是一个脚上有刺的老狮子。前天，他在我家即兴演奏了好几小时；时而迸出旧的火花，但是总的说来，非常压抑和沮丧。他从前的生活现在来进行报复了。他总是用放肆而傲慢的态度来嘲笑这个世界，现在轮到他来受气了。如果我有时间，我将在我们的杂志里写一篇“波纳偶记”，我从他自己嘴里知道了许多有关他的事。他的生活充满幽默和悲哀。

他所计划的“波纳偶记”究竟有多少写进音乐的《克莱斯勒偶记》是一个未决问题。许多日、星期、月过去，舒曼发现自己的生活一事无成而只是一场噩梦：从这一点来看，对克莱斯勒的同情是必然的。然而瓦西勒夫斯基（Wasielewski）说这份音乐是很容易起名字的，可以叫作“维特偶记”或“舒曼偶记”，他这种说

法可能是对的：在文学外衣底下，所有的事物都暗示强烈的个人情绪。再一次，在致克拉拉的信中提供了最清楚的线索：

> 常弹奏我的《克莱斯勒偶记》。在某些乐章中有真实的、狂热的爱，还有你的生活和我的，以及你的倩影。

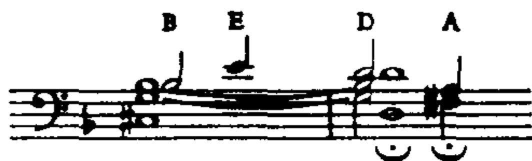
最早论及此作品者（1838年4月13日）甚至扯得更远：

> 我现在是多么充满音乐呀，还总是如此可爱的旋律！只要想想吧，自从上一封信之后，我又完成另一整本有关新事物者。你和你的乐思之一就是该主要主题，我将为它起名为《克莱斯勒偶记》并将它献予你；是的，献予你，不是献给任何其他人的，当你看到你自己在其中时，你会笑得好甜，甚至在我自己看来我的音乐似乎极为复杂精细，尽管它实际很简单；它的流畅是直接发自心田的。

这里的暗示是说，音乐不但在他们痛苦的别离期间

珍藏了她的形象，还以某些秘密为依据，或者是根据她的“大师”（master）主题，或者象征在他心目中的她——诸如“BEDA”前导主题的一个扩展，这可见于他的一篇苦涩文章的结尾，“编者的舞会”（The Editor's Ball），1837 年出版，文章中的这个名字，把他仍爱着的阿姆布罗西娅（Ambrosia）对立面（其实就是她的另一面）的那个姑娘铭刻在心，这位姑娘似乎在和一位情敌求婚者调情。

谱例 21

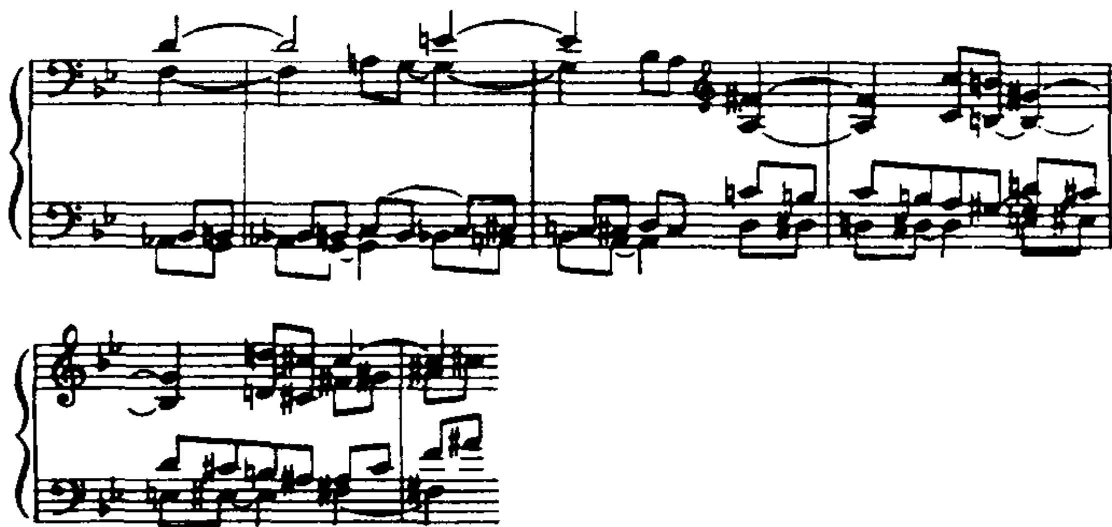


相当令人吃惊的是，《克莱斯勒偶记》那个简短的动机似乎能包容多少精华。不过最终的题献不是给克拉拉而是给肖邦。大约十二年之后，第二版几乎只有极少的织体上的修改，包括第 5 曲的结论性的 g 小调结尾，这并未改进原先在属音上的结尾。

不论其主题来源为何，该作品有一个明显的内在统一性。八首曲子必须把它看作是一个完整的整体而连续演奏。虽然开头是 d 小调，而真正的调性中心是 g 小调/降 B 大调。尽管本作品并不指名道姓，然焦躁不安而

锐利的 g 小调分段属于弗洛雷斯坦，明显得有如田园诗般的降 B 大调分段属于约瑟比乌斯一样。不论什么调性，大多数曲子都把半音体系推进到过去舒曼从未探讨过的地步，也许这比任何因素都给予《克莱斯勒偶记》一种特有的内省气氛强度，一种曲折的、常常是痛苦的深刻反省。舒曼在给克拉拉信中所提到的“简单”只是指这样的事实，即该组曲对演奏表演未提要求：所有其他方面则应该说，音乐是“极其复杂的”。从第 2 曲所举的下列例子，可以很容易地欣赏到克拉拉如何要求他应该写得简单易懂些，因为在人们不理解他的时候，她会感到极端的痛苦伤心：

谱例 22



这一段也典型地道出舒曼如何对线性织体（linear texture）增加了兴趣。舒伯特和舞池（dance-floor）的影响，曾经是那么强烈，终于让位于更为巴洛克的效果，尽管是浪漫化的巴洛克。

多数曲子是三段体，或简单的回旋曲，连同对比（然而也是巧妙相连的）插段来突出迷人的节奏或模式。虽然下行五音符音型并未全部被忽略，如第1和第5曲特别清楚，一个三音符动机，多数为上行，有时反之，是作为另外强有力的、含蓄的力量贯穿这全部作品中。第1曲与那首被弃的《g小调奏鸣曲》的终乐章有异曲同工之妙。舒曼在三年后的《春》（Spring）交响曲的终乐章（最初题名为“春的告别”）中又重复古怪的第8曲中的主要主题。如同在《大卫同盟舞曲》中一样，又是在钢琴演奏正酣时，结尾非常有特色地逐渐消失在远方的寂静中。

一章的结束

1840，他结婚那年，舒曼暂时放弃钢琴独奏曲而醉心于歌曲。在这个中断之前，他以大量的小品将自己作为键盘作曲家最初辉煌的十年带到一个转折点上，多数以下列集合标题归类：《幻想曲集》、《童年情景》、《新事曲》、《钢琴曲》（Klavierstücke）、《夜曲》、《浪漫曲三首》等。例外的有《阿拉伯风格曲》、《花之歌》和《幽默曲》，这三首是独立、不相连的曲子。还有《维也纳狂欢节》在某种意义上是恢复到他中期“弗洛雷斯坦和约瑟比乌斯”时的类似组曲的想法，不过没有那种内在的统一性。这些婚前年代的每一组乐曲，都具有其本身可辨认的特色来证明它的集合标题。个别乐曲可分开作单独演奏，就像《大卫同盟舞曲》或《克莱斯勒偶记》中的组成部分单独演奏时，其效果之佳令人赞叹不已。这就是舒曼的鼎盛时期在特性短曲领域的状况，每一首乐曲都只要几分钟就能演奏完，然而其唤起情绪之能力

不比任何其他钢琴曲差。

《幻想曲集》Op.12

《幻想曲集》（Fantasiestücke）写于 1837 年春和初夏，翌年 2 月由布赖特科普夫和黑特尔出版。题献给安娜·罗蓓娜·雷洛（Anna Robena Laidlaw），一位到莱比锡访问的年轻女钢琴家，她很喜欢舒曼，因而在她离开时送了一绺头发给他。这一套中的八首歌曲都有描述性的题目❶，这里如往常一样，舒曼在致朋友信中坚持要在全部乐曲完成后再加命题，因为音乐本身可提供参考。不论怎样起名，这些题目都非常的贴切，并对诠释是无价的线索。舒曼很明白这些作品比较直截了当，很少令人费解，比他新近所作要好多了。1837 年 12 月，他在致克拉拉信中说：

> 我所有的作品不是真正为公开演出而作，但是在《幻想曲集》中有一首《在晚上》（*In der*

---

❶ 有一个第 9 曲于 1935 年 12 月首次在《瑞士音乐报》（Schweizerische Musikzeitung）上发表，前面只标有三个星号。

Nacht）却是的，还有另一首《梦的纠缠》（*Traumeswirren*）立刻就要出来了，你就等着瞧吧。

除了他们感情共鸣的诗歌之外，《幻想曲集》也显示出舒曼登峰造极的技艺。《在黄昏时分》（Des Abends）的节奏、织体和调性都是典型的舒曼之精华。旋律以三拍子节奏流畅地横越 2/8 拍号（两拍和三拍交叉使用对他终生都有极大的吸引力）。曲调是周围织体的一个不可或缺的部分，有时就编织在其中。调性的改变是等音且快速的，还有五个降记号的降 D 大调和四个升记号的 E 大调的并列令人惊叹不已。《飞翔》（Aufschwung）的活跃和《奇想》（Grillen）的变化无常都纳入了有规律的奏鸣-回旋曲形式的轨道。在它们之间有怡人的、流畅的单主题《为什么?》（Warum?），其所有的提问都从四小节的起始乐句展开的。虽然舒曼有时担心《在晚上》太长，但是还是他所最喜欢的，因为，如同他致克拉拉信中所说：

我作完后很高兴地发现，它包含有希罗和伦德的故事。当然你知道，伦德每晚需游过大海才能看

> 到他所爱的人，她就在灯塔里等着他，并且拿着火把为他照亮路。我在演奏《在晚上》这首曲子时，就摆脱不了这个想法。首先他跳进大海，她喊他，他答应了；他正与海浪搏斗，然后平安登陆。然后是坎蒂莱那（*cantilena*），此时他们两人拥抱在一起，直至两人又需分离，但是他又舍不得离开，直至夜再一次把一切都包在黑暗中。请告诉我，你听了这音乐，是不是也会想像这同样的事情？

旋律化的动机扩展开来有升高有降低确实很像波浪，而等音转调，再次如同于《在黄昏时分》中一样，调性被渲染得绚丽多彩。在《寓言》（Fabel）之后，以其“急板”乐段围绕在一个反复出现的缓慢的“从前”（cnce upon a time）的叠歌上，《梦的纠缠》采用了“轻触弹法”（light-fingered），这种弹法几乎是肖邦式的炫技。在较慢的中段，舒曼骤然从 F 大调转入到降 D 大调，在最终回到 F 大调漩涡之前，他以降 G 大调作转入再现部的假开端。至于对《歌曲的结尾》（Ende vom Lied），舒曼自己向克拉拉的解释也许是最好的：

> 接近结尾时，所有的一切都让位于一个欢乐的婚礼，但是然后关于你回去的悲哀，人们能听到结婚的钟声和死亡的丧钟齐鸣。

准确无误地向着抑郁的、和弦式的尾声者，是下行五音符的克拉拉动机。

《童年情景》Op.15

舒曼在有了自己的孩子之后，开始创作年轻人演奏的音乐。尽管技巧上较为简单，但是《童年情景》（Kinderscenen）的十三首曲子其实是成年人对童年时代的回忆，是为成年演奏家而作的。如同往常一样，对它的最佳描绘可从 1838 年 3 月舒曼致克拉拉的一封信中看出端倪：

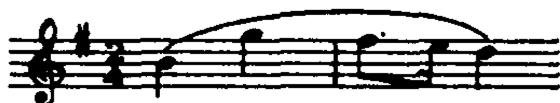
> 我发现没有任何东西比期待和渴望什么那样会增强一个人的想像力，这正是过去几天我的情况。我正在等候你的信，结果我谱写了大量的曲子——美丽、怪诞和庄严的东西；有朝一日你弹奏它时你会张大眼睛的。事实上，我有时感觉到

> 自己充满了音乐。在我忘记之前，让我告诉你我还作了什么曲子。是否这就是你曾经对我说过的话的回声："有时我对你就只像个孩子"，总之，我突然有了灵感，即席作成了大约三十首精巧的小曲子，从中我挑选了十二首（原文如此）将它们起名为《童年情景》。你会感到有趣的，不过，当然你必须忘掉自己是个演奏家。它们有如下的题目：《恐吓》（*Fürchtenmachen*）、《炉边》（*Am Kamin*）、《捉迷藏》（*Haschemann*）、《乞求的孩子》（*Bittendes kind*）、《木马骑士》（*Ritter vom Steckenpferd*）、《关于陌生的国家与其人民》（*Von fremden Ländern und Menschen*）、《怪话》（*Curiose Geschichte*）等。我不知道还有什么其他的。好啦，它们都会自己解释自己，此外就是，它们尽可能的容易。

在所有这些曲子中，很难指出一个音符是多余的，以它们那种朴实无华的方式，在收取诗意概念融入最纯净、最简练而又最有力的形式中，可谓比在《幻想曲集》中所作更为卓越。作为一部组曲，它们之间的极度协调也不仅仅是因为存在于儿童时代这样的一个主题。几乎所

有的曲子都产生于开始的《关于陌生的国家与其人民》的主题轮廓，虽然常常略去了第一个音符，留下一个四个音符下行音型以取代完整的克拉拉动机：

谱例 23



这是常事，舒曼坚持要在曲子完成后才加题目。不过题目和音符之间的联系再也不能更接近了。《乞求的孩子》中要求未予满足，用的是未解决的属七和弦，正如在《小孩子在睡》（Kind im Einschlummeren）中孩子突然困极欲睡，此时用的是下属和弦。骤然从 D 至 F 大调提高了《大满足》（Glückes genug）中的快活程度，而选用严格的升 g 小调增强了《故作认真状》（Fast zu ernst）的严重性。《梦幻曲》（Träumerei）以全世界的热望压缩在起始四小节乐句的上升下降中，如同 Op.12 中的《为什么?》一样是单主题（monothematic）奇迹。速度的突然改变和未料到的突强加重了《恐吓》中的怪异。《诗人如是说》（Der Dichter spricht）是典型的舒曼式尾声，是那种在他的歌曲和联篇歌曲中最喜欢用的尾声，逐渐消失在非常有特色的远方和寂静中。

《阿拉伯风格曲》Op.18；《花之歌》Op.19；《幽默曲》Op.20

《阿拉伯风格曲》（1838）、《花之歌》（1839）和《幽默曲》（1839）应归为同一类，它们都不是套曲的一部分。在这三曲中，舒曼喜欢段落式的结构而不是任何一种继续性的展开，在这种情况下，它们类似一种新事曲（Novelletten），不过，思想的连续性在这三曲中各有不同。1839年1月致克拉拉信中他评论道：

> 我已完成了变奏曲，但不是以任何主题为对象，在《花环》（*Guirlande*）中，我准备这样称呼它，所有的事物以如此特别的方式交织在一起。

含糊不清，也许；然而他在这期间想些什么，还是有些小的线索可寻。

《阿拉伯风格曲》（Arabeske）是简单的回旋曲形式，它的主要C大调主题以流畅的十六分音符与略慢的插段交替进行标示“小调Ⅰ”（e小调）和“小调Ⅱ”（a小调）。然而即使这个迷人的客厅水彩画（drawing-room

aquarelle）在周密思考的插段中也有明显的舒曼笔触（插段肯定是另一个与克拉拉动机有关的材料构成的），引向第一次主要主题的回复，然后又在“慢板”阐述了作为尾声的同样插段——在此，舒曼从调性 C 所引用的流畅生动与他在《C 大调幻想曲》Op.17 中所引用的一样多。

《花之歌》（Blumenstück）可以被认为是“不针对任何主题的变奏曲”，当然原先取名《花环》亦无不可。短而紧密相关的分段串在一起成为一组，在乐谱上明确地标明分段Ⅰ Ⅱ Ⅲ Ⅱ Ⅳ Ⅴ “小调Ⅱ” Ⅳ Ⅱ，接下来是一个短尾声。调性是紧紧地固定在降 D 大调上，任凭偏离至与之密切有关的降记号调——在Ⅱ的过程中（这是舒曼选定的在每一反复处都予以些许变化的分段）有一个惊人的从降 A 到 E 大调的等音跳跃。由于同一音型法（即旋律音符与织入连续的十六分音符网的弱拍伴奏）坚持贯穿每一段落，听起来的效果略感单调。然而仔细审视一下乐谱就可发现，较为深奥难测的想法比第一次听说的要明确多了。这一支曲子甚至可以被认为是“不根据主题而只按前导主题创作的变奏曲”：即以各种方式出现在Ⅰ之后，克拉拉的动机被融入每一段落（虽然在Ⅳ和Ⅴ中不是很明显）。

《幽默曲》（Humoreske）不但是最长，在结构上也是最复杂的作品，并且最涉及隐私。舒曼把它视作这三部作品中最重要者：

> 我整个星期都在弹钢琴、作曲、写作、笑、哭，全都发生在同时。你会在我的 *Op. 20*《大幽默曲》（*Grosse Humoreske*）中极好地描绘这些情况……一星期谱写十二页。

在写给他的比利时旧识西莫南·德·西勒时，他还夸大了他选择题目的情形：

> 《幽默曲》在法语上中传达任何事情。非常遗憾，在法语中没有好而适当的字可形容这两个最有特色、最根深柢固的德语概念："*das Gemütliche*"❶（*Schwärmerische*）和"*Humor*"，后者是"*Gemütlichkeit*"和"*wit*"（英语：机智）的巧妙结

---

❶ 德语"gemütlich"指身心安适、自在、惬意，着眼于心情。"das Gemütliche"及"Gemütlichkeit"为其名词形式。——译注

合。

在给老朋友弗瓦特的信中，他承认曲子的内容忧郁多于幽默。

该作品实际上是一系列的情绪画面（mood pictures），以非常“特别的方式”（借用舒曼的用语）编织起来，然而又毫不费力地协调一致，从而暗示它们可能被设想为在探索一个主题的变奏曲，甚至是表达某些秘密的变奏曲，没有说出来的大主题（mastertheme）只藏在舒曼脑子里而已。最重要的段落其本身就是一种独立的三段体，加上一些私下的相互参照资料。然而真正的统一性似乎存在于相当深的一层，而不是仅仅有关的音符模式。但是敢于尝试经过和弦与转调，主要段落就不会偏离基本调降 B 的属调和关系小调（和它们自己的属调及下属调关系）。至于织体及音型法，这几乎是作曲家在中年时期（在终止了他的名家事业的那件事故之后）最有特色的纲要，甚至一直到中部五线谱上的神秘的“内心声音”。比较抒情的一段包含有意味深长的字“Innig”（由衷的），从而证明舒曼的卷入有多深。

《新事曲》Op.21

献给阿道尔夫·亨塞特（Adolph Henselt）的《新事曲》（Novelletten）是1838年作品中最长者。舒曼对《新事曲》中的八首曲子未专门起名，倒是常对它们进行概括性叙述。“相当的长，与冒险故事有关”是他致菲许霍夫（Fischhof）信（1838年4月）中的话。接下来他向希尔许巴赫（Hirschbach）评论它们是“紧密地连接，是以极大的愉快心情写出的，总的来说是轻松、肤浅的，只除一两段较深入些”。最体己的解释毫无问题保留着说给克拉拉听。一封1838年2月6日的信是他在过去三个星期中写的：

> 我为你写了数量可观的曲子，滑稽事、艾格蒙故事、与父亲一起的家庭场面、婚礼——总的称为《新事曲》。

1839年出版日期临近时，他向她承认：

> 在《新事曲》中，你，我的新娘，出现在每一

个可能的场面和环境中，以及在其他许多方面你都是不可抗拒的！是的，只要看看我！我敢肯定只有我能写《新事曲》，因为我知道像你那样的眼睛，我曾吻过像你那样的嘴唇——总之，有可能写出更好的作品，但很难再有任何作品能与此相似。

他于1839年9月，甚至也对他的老教师多恩称赞《新事曲》是完全由他所爱的人的启发而作的五部作品中之一。

克拉拉的关系在最后一曲最为清晰，也是最长、最独立自主的形式——不过凯瑟琳·戴尔（Kathleen Dale）简单扼要地概括它为一对诙谐曲，每一支都有它自己的两个三声中段❶。将作品撮合在一起者事实上是二分音符旋律，它最终以深化的激情从第二个三声中段的活泼附点节奏中显现出来。所标明的《来自远方的声音》（Stimme aus der Ferne），这是直接引自（以同样的和声，但不同的调性与记谱法）克拉拉于1836～1837年（大约在舒曼以《C大调幻想曲》向她倾吐爱

❶ 吉拉德·亚伯拉罕（Gerald Abraham）的《舒曼：一次专题讨论会》（Schumann：a Symposium，伦敦，1952），第57页。

意之时）所作的《夜曲》（Notturno）中的最初十小节，即她的《音乐晚会》（Soirées musicales，Op.6）中的第2曲：

谱例24

(i) 罗伯特

Stimme aus der Ferne







(ii) 克拉拉

Andante con moto





此乐句的精华，在回音（turn）和上行八度音程跳进之前，是克拉拉的动机，这两种方法过去已用过多次。由于这《新事曲》中的最后一曲，传说可能就是舒曼在1838年2月致克拉拉信中所提的婚礼，对他们两人来说，再没有更明确的证明这五个音符的重要性就是爱的动机了。

《新事曲》的第1曲是直截了当的奏鸣－回旋曲，也包含克拉拉音型，不引人注目地在愉快的歌曲旋律中当作主要的插段（后来再现），然后在降D大调的中部插段配成活跃的模仿性对位。六支插入的曲子比较密切地防卫着它们的额外音乐奥秘，然而在一份草稿上，第2曲被冠以《萨拉逊人和苏莱卡》(Sarazene und Suleika，可能参照拜伦的《阿比多斯的新娘》〔Bride of Abydos〕)，有一个版本里，b小调第3曲的间奏曲段落“快速和热烈”被冠以《我们三人何时再相会?》（When shall we three meet again?）。舒曼在其日记中提起这部作品为他的《马克白新事曲》（Macbeth Novellette），虽然他性喜

掩饰，但是所说的“三人”实系维克、克拉拉和他自己，一点也没有可惊讶之处，间奏曲的暴风雨式风格强烈表明了“与父亲在一起的家庭场面”。第 4 和第 5 曲用圆舞曲和波兰舞曲节奏，似乎在回顾假面具舞会；轮到第 6 曲使人想起那些恶作剧的《闹婚之夜》的小妖精（在《大卫同盟舞曲》中很活跃），他们在婚礼前夕捉弄新娘。第 7 曲又出现另一辉煌的歌曲旋律（如第 1 曲），暗示在他写的时候，可能脑子里在想他所喜欢的某些情诗。

按形式上说，《新事曲》是按“利都奈罗”原则构思的，即有一个反复出现的领导的主题，虽然舒曼集中思想于主要主题的那种方式是惊人地各不相同，它从简单的三段体到回旋曲和奏鸣-回旋曲。第 6 和第 8 曲根本就没有遵照教科书上的模式，只要在反复和对照之间能取得平衡即可。虽然在八首中有几个乐段微妙地互相联结起来（例如，第 7 曲的第一插段就是直接从主要主题演变来的），舒曼大体上对照以新的乐思，而不是开展旧的乐思。这可能解释，在他致希尔许巴赫信中提起《新事曲》时为何说它是“肤浅的”（superficial）——不过这个词未免太严厉了。

《夜曲》Op.23

致克拉拉的信（1839年4月7日）中，再一次解释写这四首曲子时的心境：

> 我告诉你我的一个预感。它从3月24日至3月27日一直缠着我不放，此时正是我全神贯注于我的新曲之时，其中一段总叫我念念不忘，似乎有人从心底里在叹息，喊道“啊，天啊！”。我在作曲时总看到丧礼、棺材和不快活、绝望的脸，我写完之后，在想一个题目之时，惟一来到脑际的就是《尸体幻想曲》（*Leichenfantasie*）。这不是很怪吗？我被自己所作的这首曲子感动不已，使得我热泪盈眶，我也不知为何会如此，似乎无法理解。然后来了特蕾莎的信，一切又似乎都迎刃而解了……

那封信中的消息是，他的兄弟爱德华（Eduard）快死了（几天后他给克拉拉信中说他从维也纳赶回家时，他清楚地听到几支长号在演奏圣咏，这正是他兄弟断

气之时），他赶快将题目从《尸体幻想曲》改为《夜曲》（Nachtstücke），再也不将他原先为各首曲起的名字付诸实施，它们是：《葬礼进行曲》（Trauerzug）、《奇怪的伙伴》（Kuriose Gesellschaft）、《夜宴》（Nächtliches Gelage）和《夹有独唱的轮唱曲》（Rundgesang mit Solostimmen）。

这四首曲子表明作曲家还在一段段地想，想着反复出现的主要主题与对比的插段，虽然在这里他又以他那无穷无尽的才华次第起变化。第 1 曲 C 大调的段落短得使第一主题经常地回复。几乎在每一条旋律线上的下行运动中都有进一步的协调效果，还有独立的、如同进行曲般的主要主题本身的下行律动甚至都可被视为克拉拉动机的又一段变奏。在最后四小节所缺少的音符是典型的舒曼手法。

第 2 曲 F 大调也维持显著的下行流动。降 A 大调的第一插段是骚动的主要主题的一个长而使人安静下来的变化过程——舒曼对此特别喜爱，因而在降 D 大调的中部插段后立即又全部再现上述的变化，只在结尾时以最简洁的手法回到主要主题上来。第 3 曲降 D 大调生动地配合其拟议中的题目《夜宴》，计划以一段诙谐曲配以两个三声中段：第二个三声中没（升 f 小调）是此组

曲中惟一脱离降记号调者。第 4 曲 F 大调是简单的三段体，继续第 1 曲的独立的、进行曲般的步法：《轮唱曲》的“独唱声部”（solo voices）以四个降记号出现在中部插段。

《三首浪漫曲》，Op.28

1839 年，舒曼完成《三首浪漫曲》（Drei Romanzen）之后五年，他写信给一位朋友说：

> 多么遗憾我忘了给你寄去我告诉过你的、我自己认为是一些我最佳的作品，其他人和我有同感！我所说的是《克莱斯勒偶记》、《幻想曲集》、《浪漫曲》和《新事曲》。

克拉拉也很喜欢《三首浪漫曲》，1840 年元旦那天她写道：

> 我对《浪漫曲》提出所有权的要求：作为你的未婚妻，你绝对必须题献给我更多的作品，而我不知道还有比《三首浪漫曲》更为情意绵绵的了，尤

其是中间那一首，这是最美的爱情二重奏。啊！罗伯特，你逃不了啦，我绝不放弃《浪漫曲》……

尽管舒曼最初答应听从她，但是到头来这部作品还是题献给海因里希二世罗伊斯-科斯特里茨（Heinrich Ⅱ Reuss-Köstritz）伯爵。

在克拉拉看来，这套乐曲的精华在亲密的升 F 大调第 2 曲。为强调开端的中音区上和反复中简单而又感人的歌曲旋律的重要性，舒曼使用了第三行谱表，这可能是为表达对他比利时朋友西莫南·德·西勒的敬意而采纳了他在自己作品中喜用的办法。该作品是以简单的三段体写的（有尾声），类似《为什么?》和《梦幻曲》，是简练和干净利落的典范：没有一个音符是多余的。第 1、第 3 曲更像是弗洛雷斯坦式的。热情的降 b 小调第 1 曲在中段等音地转到升 F 大调（第 2 曲的调性），这就暗示了舒曼可能意图将第 3 曲作为套曲之一来演奏。较长的第 3 曲是 B 大调，表示舒曼通过对照的插段再次赢得了额外的长篇幅。总的计划是一支诙谐曲连同两支独立的间奏曲，至于诙谐曲段落本身就是个协调的三段体结构——由于它的长篇幅，舒曼没有每次都全部重复。第一支间奏曲是升 c 小调急板，其转调之大胆就像双手

交叉弹奏那样容易。

《四首钢琴曲》Op.32

Op.32 中的《诙谐曲》（Scherzo）、《吉格舞曲》（Gigue）和《浪漫曲》（Romanze）写于 1838 年，《小赋格》（Fughetta）则作于 1839 年。《吉格舞曲》和《小赋格》都是 g 小调，在舒曼最后决定将四首乐曲作为一组出版之前，这两首曲子是分开印刷的。《诙谐曲》始于降 B 大调，《浪漫曲》则为 d 小调（分别为 g 小调的关系大调和属音小调），这种调性组合当然鼓励作为套曲来演奏。但是在风格方面，这四首曲子与舒曼这一时期的其他集子不尽相同，除非偏好附点节奏，则可被接纳为一个一致性的因素。

在《诙谐曲》中，附点动机于较为平稳的 d 小调三声中段获得成功。《吉格舞曲》以三部分的赋格开始，以对位法的模仿特点贯穿全曲。但是素材的剪裁仍然是典型舒曼式的。《浪漫曲》是感情外露地热烈，主要的乐段甚至标有“非常快，并带有炫技性”。但是中段融入关系大调、较慢的速度和一个辉煌、有特色的旋律，甚至可把它看成五音符前导主题的另一个变奏。《小赋

格》以其离奇的主题一开始就很协调，又一次（如《吉格舞曲》）如同门德尔松一样非古典的（他早已将舒曼的心思扭向这个方向），尽管其感人的管风琴类型以辟卡迪三度（Picardy third）❶来作圆满的结束。

《维也纳狂欢节》Op.26

金钱，或者不如说没有钱，是使维克如此固执地反对舒曼向克拉拉求婚的主要理由：因为他要他的女儿立即显赫成名而不是死后衰荣。于是在1838～1839年的冬季，舒曼出发去维也纳看看有无可能在该市出版《新音乐杂志》，另外还要设法为自己在那里发展有报酬的事业。但是他失望了，不过他说："一个艺术家不会不从维也纳这个城市获得激励和利益的，我也写了许多，虽然不是我最佳的作品。"许多刚刚讨论过的小乐曲就是从这个背景中产生，但不可避免的，因其题目的关系，这次的访问主要只留下《维也纳狂欢节》（Fasch-

❶ 指小调音乐作品最后以大三度音程来结束，十六至十八世纪普遍用于当时法国北部的 Picardie 省的教堂音乐而得名。——译注

ingss-chwank aus Wien）作纪念。只有终乐章是在舒曼回到莱比锡后才加上的；最后于 1841 年出版。

题目本身就是一种抢救行动：一开始这部《狂欢节》定名为：《狂欢节：四个音符的玩笑》（Fasching: Schwänke auf vier Noten)。他最后将 Op. 26 题献西莫南·德·西勒，他描绘它为“一首伟大的浪漫奏鸣曲”。另一个场合，他使用了“一份浪漫主义的展品”这样的措词。题目中的“玩笑”据认为主要是掩饰第一乐章源自“马赛曲”（Marseillaise）的引语，当时在维也纳是严禁此曲的（舒曼在后来的三部作品中又引用此曲)。此曲起始的“快板”，舒曼再次使用扩展的、“利都奈罗”式的结构，作为连接的是生气勃勃的 24 小节主题，降 B 大调。吉拉德·亚伯拉罕（Gerald Abraham）曾建议说，几位戴假面具的大卫同盟成员埋伏在对比插段后面：肖邦和门德尔松在 g 小调的两个插段中，舒伯特则在升 F 大调的那一段。使用同样的记号以便识别第二个降 E 大调插段与贝多芬之关系，即与他的作品《降 E 大调奏鸣曲》Op. 31/3 中小步舞曲的三声中段有密切关系，第一个降 E 插段（在尾声中又提及它）也可以代表舒曼自己，因为他是如此热衷于以切分音使三拍子成为两拍来愚弄听众。（在起始部分的旋律轮廓也使人想起

《克莱斯勒偶记》中倒数第二分段的尾声。)

在g小调《浪漫曲》的悲伤下行乐句中，舒曼似乎又在怀念远方的意中人了，虽然有一个捷径转调至C大调，然后G大调，在中段带来一个简短的、高涨的新希望。在结束时的意外转调意味着一切都未失去。

在《诙谐曲》中有一个降B大调小型回旋曲，舒曼戏谑地用了附点节奏，这可能听起来很迷人，但是他却出人意外地转了调。在E和F集结连续的属七和弦以恢复本调之前，一个等音乐化的降D将主要主题又恢复到A大调。在靠近结束时他又以二分音符耍弄了不定的属七和弦。

汹涌澎湃的降e小调《间奏曲》是五乐章中最热情的乐曲：如果没有什么私房话要说，舒曼很少使用这种复杂的调性。他可以称它为“无歌词的歌曲”。不论是旋律的形式及其反复出现的重复八分音符，还是伴奏的编排，其本身就足以使双手忙得不可开交，两者均意味着在他作这些曲子时，脑子里不断有某些浪漫的诗句在作怪。这个乐章出色地预言着1840年及其大量歌曲的涌现。

在忽略了几年奏鸣曲式之后，舒曼在降B大调最急板的终乐章上又重新使用它——似乎要证实他称该作

品为“一首伟大的浪漫奏鸣曲”。其内容要比他过去在该形式上所作的简练多了，例如，免除了再现的发展部。然而事件的顺序和音型法都略嫌过分忸怩作态以暗示他对这种形式能真正运作自如，作为一部钢琴的杰作，它仍然显示出才华横溢的效果，丝毫不是那种有特色的急板尾声。

结婚及其后时期

在1840年以前，即他结婚的这一年之前，舒曼除了只想他自己和克拉拉的乐器（钢琴）外，别无其他心思。贯穿他余下的时日，对钢琴与人声的配合、室内乐作品，以及与管弦乐团的配合，他从未失去兴趣，倒是这种器乐独奏曲却居于次要地位。然而1845年时，也许想松弛一下神经，因为他在管弦乐和声乐方面野心勃勃地耗尽心力实在过分紧张，此时他才回过头来写钢琴赋格，为当时时髦的踏板钢琴写作对位音乐《练习曲》(Studies）和《小品》（Sketches)。不久他自己家庭成员的增加，他又将心思花在为小孩子演奏的曲子上去。随后他又将过去时期所剔除掉的大量作品拣回来装订成册出版了两大本。他甚至还写了许多套与他婚前所作的曲子相关连的小曲。

对位音乐

“我和多恩永远也合不来，他老想说服我，认为音乐除了赋格外就没有什么了，”舒曼于1832年写信给克拉拉时这样说，多恩还是对他最有启发的老师。年轻时，他甚至诙谐地声称尚·保罗是他惟一真正的对位法导师，而他所有对位法独创性手法就像其他事物一样，都是在他写了之后才注意到的。由于热爱巴赫，他才很快收敛了这种桀骜不驯的态度，这在他三十年代后期的笔记本上写得清清楚楚。然而直到他结婚之后，他才转向大型的交响曲、室内乐、神剧和戏剧音乐（但单凭他自己的十指在键盘上常常完成不了这种作品）。他早期训练的空白使他对此深有体会，尤其与他所景仰的朋友门德尔松格外优秀的技艺相比更有感触。于是在1844年，由于《浮士德》（Faust）音乐搞得他精疲力竭，产生精神病危机，1845年他下决心通过重新学习巴赫，连同学习凯鲁比尼（Cherubini）的“对位法课程”（Cours de Contrepoint），来提高自己的对位法知识，其实他们两个也并不是高不可攀。克拉拉当然也加入一起学习。1月23日她的日记上是这样写的：

> 今天我们开始学习对位法，尽管艰苦，但给我很大的快乐，因为我看到了（从前我从来没想到会看到）我自己的赋格，然后还会有其他的，因为我们每日继续有规律地学习……他本人被赋格所吸引，从而美妙的主题不断从他手下流出。

至于舒曼，他后来承认："从1845年起，当我开始用脑子思索、创作，我发现与过去的作曲相当不一样了。"

第一个成果是《赋格四首》（Four Fugues）Op.72，其中的第1和第2曲在2月和3月时已经完成，所有四首略嫌过于执意于主题了，但是比较简练，包含增值[1]（第2曲结尾处的低音部就是显著的例子）、转位和密接和应（stretto）等例子，这些都令人吃惊地暗示，舒曼年轻时如果拥有正常的学生生活会变成什么样的名匠。但是在所有四个主题都有非常确实的音乐特色时，只有在f小调第3曲舒曼才勉强写上自己的姓名首字母——尽管它与肖邦的f小调练习曲（选自《三首新练习曲》

---

[1] 在一首赋格中，其主题（特别是在临近乐曲结尾处）音符的时值可能加长，这是增添庄严与加深印象的一种方法。——译注

〔Trois nouvelles études〕）的起始相似。这首半音的赋格标有“不快，非常富于表情”，这种半音赋格表示舒曼在将这种形式变成他自己的（注意在结尾前引人注目地漏掉十四小节），产生一种和声的张力，总的是证明了他原先意图将本作品叫做《四首特色赋格》（Vier Charakterfugen）。

再一次，又是克拉拉的日记说明接下来发生的事：

> 4 月 24 日我们收到为我们钢琴准备的踏板，算是租用的，我们高兴极了。主要的目的就是可使我们练习管风琴。（有踏板的钢琴刚被介绍至莱比锡音乐学校〔舒曼自从 1843 年起就在此教作曲〕，供学管风琴的学生练习用）。罗伯特很快就对此乐器感兴趣，并为踏板钢琴谱写几首短曲和练习曲，这当然会引起轰动，因为这是完全新颖的东西。

这些作品中最有学问的当推《巴赫赋格六首》（Six Fugues on the name of Bach，Op.60），在要弄音乐学问上舒曼有其十足的独创性（舒曼青年时代在这方面的颖悟备受磨炼），赋格的常规在管风琴的宝库中也就占有了一席之地。

在 Op.56《六首踏板钢琴练习曲》（Six Studies for pedal-piano）中，舒曼又从赋格转向卡农。除了第 1 曲，以用有规律、新古典十六分音符，作曲家的真正特色多半都从这特有的形式表现出来，这些都是顺从他自己的需要而作。在抒情的第 2 和第 4 曲，甚至具有特色的用语“innig”都重新出现。第 3 和第 5 曲倾向于门德尔松的《无言歌》（Songs without Words）范畴（在克拉拉的日记记录说第 5 曲是门德尔松最喜欢的，我想他会喜欢的，因为这是一首与他气质最协调的曲子）。第 6 曲应适合于在管风琴上弹奏的晚祷（evensong）。克拉拉为布赖特科普夫版所作的注脚指出，这六首（以及 Op.58）均可作钢琴二重奏。

《四首短曲》（Four Sketches，Op.58），不是没有模仿之处，显著的是在它们的中段。但是这些简单的三段体曲式作品最初并非具有对位式动机，在风格方面与三十年代后期舒曼其他不少小曲很相似。

《七首钢琴小赋格》，Op.126

也许这并非是碰巧的事，舒曼下一首，也是最后一首的对位作品所注明的日期为 1853 年，正是这一年，

他为自己的女儿们写了三首钢琴奏鸣曲。《七首钢琴小赋格》（Sieben Clavierstücke in Fughettenform）并非为少年所作，大家公认，第 4 和第 6 曲的活泼的十六分音符（两个都注明“甚快板”）是难以捉摸的。然而总的说来，这些曲子很短，很明白易懂，意味着他曾引导他的孩子们走进神秘的奏鸣曲式，现在对赋格他也要做同样的事情——也许为《平均律钢琴曲集》作准备。虽然比舒曼型更为“新古典主义”，主题具有明确无误的音乐性质，又如在 1845 年一样，舒曼极为尽职的信守这个特点，甚至过分尽职了。略多一些插段式的对比和在调性上略为大胆些绝不会错到那里去，但是舒曼身上的艺术家气质在此比对位法特技要强多了。这部作品演奏起来令人十分愉快，尤其 a 小调的第 5 曲标明“很慢，感情丰富地”，以及其悲叹的对题和随后从织体上融入连音符和十六分音符（几乎都是主题的）。或许这不是过分富于想像力，从“感情丰富地”这个标记来看，这是向最初的三连音符乐句作为克拉拉前导主题的再现而欢呼。

根据希默尔（F. H. Himmel）的歌曲《致亚历克西斯》（An Alexis）所谱的降 A 大调八小节“卡农”日期不详；它充满由于紧密的模仿而产生的大胆半音阶和

声。

为少年写的音乐

舒曼之喜欢孩子的心境可追溯到小克拉拉的“字谜游戏的疯狂制造者”时期。但是1838年的《童年情景》却是成年人对儿童世界的回忆，是为成年人演奏的，他的《少年曲集》（Album für die Jugend）Op.68和《三首少年奏鸣曲》Op.118才是深思熟虑地将这个奇妙的世界放在非常小的小演奏家能够达到的地方。这一类别还可以包括四套钢琴二重奏，虽然不是所有的曲子都专为儿童而作，但至少它们在技术要求上不是太高。

1848年的四十三首《少年曲集》是最简单的作品。

> 它们特别萦绕在我心中（舒曼于*1848*年*10*月在致其友雷恩纳克〔*Reinecke*〕的信中又说道），事实是，该曲集的最初几首是我为我们长女的生日写的（玛丽〔*Marie*〕，生于*1841*年*9*月*1*日），然后一首一首地加上去。我感觉到好像我又从头重新开始作曲。你会到处看到旧时兴致的痕迹。

顺便说一下，在此期间，他打算催促《圣诞节曲集》(Weihnachtsalbum) 的出版；他的出版商劝他改变主意等到12月再出版。

虽然所有作品在十六天内就都完成了，舒曼却对此事贯注了极大的关怀。从他的草稿上可看出他作了相当多的修改、重新取名，以及许多给予了根本性的否定。(《布谷鸟躲了起来》(Cuckoo in hiding)、《威尼斯的环礁湖》(Lagoon in Venice)、《捕捉者》(The Catcher) 和《小圆舞曲》(Miniature Waltz) 等均于死后出版)。草稿本上暗示在某一时期他考虑将几部按照这个或那个作曲家所作的作品都包括进去，在体裁上作为基础教材，还进一步印刷一些他的“年轻音乐家应遵守的规则和格言”(最后将此由《新音乐杂志》转到他于1853年创作的文学作品集一并出版)。

由于玛丽才近七岁，最初几支曲子当然极为简单。在这四十三首曲子里，舒曼从未将调性游离出三个降记号或四个升记号的范围，虽然这样一来在技巧上和音乐上都显然增加了难度。即使最容易的，在触键上和情绪上的对比也深奥难测。第2曲《兵士行军》(Soldiers' March) 之独立，就像在主题上不是不同于

《圣咏》（Ein Choral，第 4 曲）是很平稳的。第 6 曲《可怜的孤儿》（Poor Orphan-child）很悲惨。而第 7 曲《猎人之歌》（Hunter's song）却很欢快。通过技巧和想像力，舒曼力图在幼童中尽快开展富于表情的性格描绘。从《野骑士》（The Wild Rider，第 8 曲）、《小民歌》（Volksliedchen，第 9 曲）和《快乐的农夫耕罢回家》（The Merry Peasant returning from work，第 10 曲）以及下面各曲，他让左手弹的旋律与右手一样的自如。到了第 13 曲，前面加上《可爱的五月》（dear May）字样，他冒险使用 E 大调，意味深长的是，在《春之歌》（Spring Song，第 15 曲）也用了它并标明“由衷地（innig）弹奏”，这里，为内心深处的独白首次使用了左踏板。具有力度的明暗法也是《骑士曲》（The Horseman，第 23 曲）的一个至关重要的特色，曲中骑士最终向远方飞驰而去。有节奏的尖锐调子在本作品中也一样非常重要，从中可说明舒曼在全套乐曲中很奇怪地只在 6/8 节拍内使用三拍子节奏。《卡农小曲》（Canonic Song，第 27 曲）的旋律模仿，为演奏者准备《小赋格》（Miniature Fugue，第 40 曲）的更大的复杂对位法，其赋格则巧妙地从前奏曲演变而来。同一类型的额外音乐的乐思的不同诠释并列在《意大利水手之

歌》（Italian Sailors' Song，第36曲）和《水手之歌》（Sailors'Song，第37曲）中，还有一支塔兰泰拉舞曲和两首叫做《在冬天里》（In the Winter，第38及39曲）都有对意大利人的描绘。在《有装饰的圣咏》（Figurierter Choral'第42曲）中舒曼对纯粹的音乐概念提供了一种不同的音乐诠释；本作品是圣咏曲调："欢呼吧，我的灵魂"的精巧地重新配和声的F大调移调，首先出现在G大调第4曲中。

舒曼原来的计划是将其他作曲家各种风格的作品包括在内，这种想法可从《回忆》（Remembrance，第28曲）看出，其副题为"1847年11月4日"。这是门德尔松逝世纪念日，这首曲子标有"歌曲似的"（gesangvoll），借用无言歌的形式，虽然根据风格未能立刻就识别。《北方之歌》（Northern Song，第41曲）的主题（使用每个两小节乐句）是从加德（Gade）的名字各字母拆拼而成音乐符号——这支曲子在某种意义上说是舒曼写在加德歌曲集中片段的发展，这是四十年代初期这位丹麦作曲家离开莱比锡时舒曼给他的临别赠言。这部曲集中有三首曲子也只标上星号。第一首（第21曲）

如凯瑟琳·戴尔所指出❶，是以这样一个乐句作自由即兴："哦，谢天谢地！你是我可爱的安慰"，这句又是来自《费黛里奥》（Fidelio）的三重唱《在较好的世界里你会有应有的报酬》。第26和第30曲能很好地掩盖其他类似的秘密情况。整个曲集是纯粹舒曼式的，这位作曲家又重新找到年轻的童话故事世界时的欢乐，很自然地需要一个大施展的画面。由于对孩子们的极大了解，舒曼坚持要以神仙故事插画而闻名的路德维希·里希特（Ludwig Richter）为他这部曲集设计一个非常吸引人的封面。

《三首少年奏鸣曲》Op.118

三首《少年奏鸣曲》（Clavier-Sonaten für die Jugend）是为舒曼自己的三个大女儿于1853年时创作的，第一首写给茱莉（Julie），第二首写给艾丽莎（Elise），第三首写给玛丽，是在她们分别为八岁、十岁和十二岁时写的。为茱莉写的第一曲是最短、最简单的，她能舒舒服服地用她那小手弹奏，第一乐章是精巧的三段体（非奏

---

❶ 吉拉德·亚伯拉罕，见前引书。

鸣曲式），第二乐章是主题曲和变奏曲，第三乐章（又是三段体）是一支“洋娃娃摇篮曲”，第四乐章是一支小回旋曲。这些乐章虽然不如《少年曲集》那样强有力的舒曼型，但是由于它们不是作不必要的拖长，因而听起来十分清新。为艾丽莎和玛丽所作的第2和第3首奏鸣曲，舒曼正确地扩展了技巧的表现力和音乐的理解力。不幸的是，他有时也伸展了音乐概念而又不够醒目地经得起长久的考验：奏鸣曲式，对他而言从来不是自然的思想方法，只在两部作品中用在第一和最后乐章中。但是第2首的终乐章题名为“孩子们的宴会”，第3首的终乐章则以“孩子的梦”作为孩子们的额外想像辅助手段，也仅仅是复奏而已。后者为C大调6/8拍；饶有趣味的是在于再奏了茉莉奏鸣曲（第1首）的起始主题，仍然是G大调和2/4拍子，虽然在转到第二主题领域时略有展开。根据传统的活泼结尾的原则，这里的速度标示是快的，但是音乐本身似乎需要从容的时间来臆想。

后面两首奏鸣曲中最成功的乐章是中间乐章，这里音乐的精华并未因拖长时间而淡化。第2首第二乐章的“卡农”是一首活泼的对位练习；第三乐章“黄昏之歌”是一首天真的、门德尔松式的键盘歌曲，在展开如歌的

音调上很有用。第 3 首的第二乐章有一个较深刻的反省音符，标有“富于表情”字样，这是这一套曲中最真实的舒曼式音乐了，是接下来的天真烂漫、活泼可爱的吉普赛舞蹈的衬托。

四手联弹的音乐

在《少年曲集》之后舒曼立即着手写钢琴二重奏——这是自 1828 年来第一次，这八首一套的曲集一直到死后才出版。舒伯特颇有灵感的《波兰舞曲》随即影响了《蝴蝶》。他自己家庭人员的增长，二重奏的方法成为不可抗拒的诱惑，并且在艰苦地学习对位法之后，受诗人的形象化描述所激励，再一次写作小曲子不无欢愉之感。《来自东方的图画》（Bilder aus Osten，Op. 66），肯定是受吕克特（Rückert）版的哈利利（Hariri）的阿拉伯《麦加人》（Makamen）的启发，舒曼自己的那本歌词上则有六个 × 的标记，但不幸的是，他不愿给这六首即兴之作叙述性题名的形式来提供关键的线索，而他只给了这些作品副题。从地方色彩上看，这些作品恐怕难以认同其东方特征，可以说比为人声和钢琴二重奏所作的《西班牙诗戏》（Spanisches Liederspiel）还要难

以捉摸，这是后来作为西班牙式而写的。但 Op.66 是四部二重奏套曲中最为精致老练的一部；其余三部则显然是为少年而作的，虽然并未俯就考虑第一声部和第二声部：愉快与问题可谓平分秋色。由于 1849 年是“防御进行曲”年，有趣的是在《为大小孩子而作的十二首四手联弹钢琴曲》（Zwölf vierzändige Clavier-stücke für kleine und grosse Kinder，Op.85）中的四首是进行曲形式，或者用《生日进行曲》（Geburtstagsmarsch，第 1 曲）这个题目，这是第一次由舒曼及其女儿玛丽合奏而送给克拉拉是年 9 月 13 日的生日礼物。所有十二首曲子都有一种哄孩子那种清新的韵味。《喷泉边》（Am Springbrunnen）的洪亮音调是舒曼从未如此地接近过李斯特的曲子；令人吃惊的诗一般的《黄昏之歌》（Abendlied）曾诱使比彻姆（Beecham）要在《曼弗雷德》（Manfred；近结尾时曼弗雷德的独白：“星星露脸了”）中将此塞入总谱作为外加的背景音乐。1851 年的《舞会情景》（Ball-Scenen，Op.109）和 1850 ~ 1853 的《儿童舞会》（Kinderball，Op.130）均为舞蹈组曲。《舞会情景》以《前奏曲》（Préambule）开始，以《漫步》（Promenade）结束，这里舒曼显然是想再捕捉住《狂欢节》的魔力，舞蹈者们都各穿自己本国服饰（波兰人的、维也纳人

的、匈牙利人的、法国人的和苏格兰人的）取代《大卫同盟》或《即兴喜剧》（commedia dell' arte）中的化装服。但是较简单、较短的《儿童舞会》组曲则更为清新和活泼轻快。

舒曼很早以前（1843）就试图在《行板和变奏曲》（Andante and Variations，Op.46）中结合两架钢琴，此非本书讨论范围，由于其原先版本的乐器编制是两架钢琴，两把大提琴，一支法国号，其显然的意图纯粹是为家庭庆祝会所演奏，正如《女人的爱情与生活》（Frauenliebe und Leben）（在第 5 和第 6 变奏之间）的引语所云。

《林地之景》Op.82

1848 年 9 月 14 日舒曼完成了《少年曲集》。12 月 29 日开始创作《林地之景》（Waldscenen），正好以九天时间完成九首曲子。虽然不是为少年而作，但它们继续以朴实易懂的风格呈现在世人面前，未作过多的技巧要求。正如题目所示，舒曼在这个场合的灵感就是森林浪漫主义，是每一个十九世纪的德国艺术家都铭记在心的那种浪漫主义。美丽之中掺杂了一些古怪，也还有令人

不安之处，即鬼魂出没的地方。舒曼的幻想从来没有得不到反应的，事实上，几乎是有赖于这种诗一般的刺激。但是这九首小曲也得益于他在纯粹音乐论断上的额外尝试，系列思想常常是自生的，是有连续性的，而不是严格地具有段落性和对比性的，如同早先十年前所写的许多作品那样。

原先每一首曲子都有一个诗意的前导主题，但在出版之前都被勾画掉了，只除了第 4 曲《恶名昭彰的地方》（Verrufene Stelle）仍以黑贝尔（Hebbel）作为序言：

长在如此高高在上的鲜花，
却似死亡般的苍白；
只有长在中间地段的那朵，
其深红的颜色
不是来自太阳的
晚霞余晖；
而是来自大地——
它渴饮了人类的鲜血。

这支 d 小调曲子是这一套曲中的珍品，有不动声色的

(stealthy) 力度，又有动人的半音变化（注意近结尾处的大调与小调和弦的冲突），最后但不是最不重要的一点，少许飞快的节奏如同寒颤一般帮助唤起不安的情绪。第7曲《先知鸟》(Vogel als Prophet) 同样也是很有独特气氛的。“当心！提防点”（Hüte dich! sei wach und munter) 是它删去了的前导主题，这里，在优美鸟之歌中不祥音符又由着重的半音变化所强调，再一次又使用了飞快的节奏。中段在生气勃勃的大调主音下，如同祈求从不幸中拯救出来的祷词。第一曲《入口》(Eintritt) 要听者跟随的仙境号角声，表达了同样精巧周到的召唤。原先在这里写有：

> 我们走在两旁种满松树的小道上
> 地上是高高的青草和芳香的苔藓
> 进入绿色灌木丛的深处。

在结尾处与其相配的曲子《告别》(Abschied，在情趣上较“家庭味”) 是这样写的：

> 影子悄悄地临近，
> 山谷中透出黄昏的气息，

只有远方的山峰
向太阳最后的光芒致敬。

其余的曲子，两首猎歌有从海因里希·劳布（Heinrich Laube）的《狩猎祷文》（Jagdbrevier）上录下的题词，以解释它们对狩猎生活、他的期望（第2曲）和达到目的（第8曲）的不同见解。（顺便说一句，舒曼很快就要将劳布这些诗纳入他的 Op. 137《狩猎歌曲集》（Jagdlieder）中供男声合唱及四支法国号。孤独的花朵、赏心悦目的景色和欢迎人的小客栈（第3、5、6曲）都充满魅力，尽管它们相当质朴。

《四首进行曲》Op.76

1849年5月，德累斯顿的日常生活被革命所破坏（舒曼一家于1844年末从莱比锡迁至此）。当"乐长瓦格纳"（Kapellmeister Wagner）在共和军中扮演一个活跃角色之时，"从市政厅发表演说，致使路障按他的意思建筑起来，以及其他许多事"，这是克拉拉日记上的记载，而舒曼却逃往乡村以避免强迫在路边站岗。但是他强烈同情民主党人，6月他回到德累斯顿时，到处都是

镇压起义军的普鲁士兵士，因此他的愤怒都发泄在《四首进行曲》（Four Marches）中（Op. 76，也是随即第五次出版的《彩色叶子》〔Bunte Blätter〕的第 14 曲）。他在一封致克拉拉信中谈到“政治、文学和人民”是作为动力来引用，至今政治所起的作用最小。但是他现在却热血沸腾，要求立即出版这几首进行曲，并把“德累斯顿 1849”放在标题的显著位子上。虽然这最后意见被略去，但是在舒曼朋友中都知道这部作品为《防御进行曲》（Barricade Marches）。

“流行的进行曲，庄严是其特色，极为辉煌和有独创性”，这是克拉拉对它们的看法。调系列为降 E 大调、g 小调、降 B 大调和降 E 大调表明舒曼视它们为一组套曲。只有第 3 曲才标有“非常适中”。其他则标明“最为有力地”、“非常有力地”和“有力及热情”等。这些乐曲都是简单的三段体曲式，中段的风格较为流畅，然而其对比并未尖锐到足以标记为“三声中段”、“乐段交替”或“间奏曲”而那正是舒曼惯常的作法。最后一支曲子的中段是最能暴露内情的；调性从降 E 大调迅速转到 B 大调（十分绵延地），舒曼还从来没有允许自己以这样大的热情向《马赛曲》表示敬意。不论是否有意识的，在第 1 曲的中段部分又回到克拉拉动

机——假如是由于设计，那么这是诚心诚意向克拉拉的勇气致以敬意，因为她敢于在战斗正酣又身怀六甲时回到德累斯顿城里，去接他们的子女。事实是所有四支曲子的中段都提醒人们看到真正的舒曼形象要比主要的乐段所表现的英雄战斗气概精彩多了，在这些乐段中，尽管在一般的拍子下使用有独创性的各种节奏模式，但是舒曼很少正面去渲染扇动情绪——而瓦格纳在这种情况下却肯定要以让人难忘的曲调来大闹一番。不过较不华丽的第 3 曲，冠以“营地情景”自有其富于想像力的手法，一点也不是悄然地结束。

《彩色叶子》Op.99
《纪念册页》Op.124

《彩色叶子》（Bunte Blätter）于 1851 年作为 Op.99 问世。但是十四首一套的曲子并非此时写的。而此时舒曼所做的却是在抢救一些过去因种种理由未予出版的各个时期所写的、他认为是最佳的作品。他对此作品则轻飘飘地说它是“糟粕”（Chaff），但是作为“音乐情绪”（musical moods）的大杂烩也许会有人感兴趣。这个共同题目涉及到他原先准备将各首曲子分别出版的想法，其

封面的颜色将与内容情绪相适应。前三首的封面将为绿色。

最早的是第6曲，具有慢圆舞曲的形式，当时不可理喻地被摒之于《狂欢节》以外，其写作日期应为1834年左右。其他的六首曲子约作于1838～1839年间，此时舒曼正在维也纳把许多时间消磨于键盘上。其中第1曲特别是向克拉拉祝贺圣诞节快乐而写的：

> 你会领会它的意思的（他写信对她说）；你记得三年前的圣诞前夕吗？你是怎样热情地拥抱我呀！你有时发脾气的样子似乎你真是被吓着了。现在不同了，你对自己的爱已经很有信心，并且对我也了解得十分透彻。

第2、4、5曲以它们集中的表达方式继续了1837年《幻想曲集》的风格。第9曲的调以及其标题很可能是被《新事曲》所剔除者，也许因它透彻得不适宜于大作品Op.21这一组。降b小调的第10曲将Op.28《浪漫曲》的强烈感情与Op.32《四首钢琴曲》的新古典主义结合起来，据说这是产生于两首毁了的赋格遗稿。

1840年以后的作品，最新的是第14曲《快步进行

曲》（Geschwindmarsch)，这是原先准备收入在活泼的《防御进行曲》Op.76 的修订版中。其挑战的气氛（以尖刻的倚音加强之）与另一支 d 小调第 11 曲进行曲形成强烈的对比，它那种缓慢、庄严的脚步声重新栖息在舒曼探测的世界中，即前一年的 Op.44《钢琴五重奏》的慢乐章世界中。其余的如第 13 曲 g 小调《诙谐曲》(Scherzo）是从 1841 年设计的 c 小调交响曲中挖掘出来，暴露了其缺乏钢琴织体的事实。由于 1841 年是舒曼第一个伟大的管弦乐年，半音变化的第 12 曲《晚间音乐》（Abendmusik）是以小步舞曲速度写的，也很可能是源自一篇管弦乐的草稿。同年简单、平淡的第 4 曲却是全部钢琴演奏的；事实是，它又回到克拉拉动机上来，这一次是以升 F 音和升 E 音（弗洛雷斯坦和约瑟比乌斯?）交替使用为支柱，意味着可能是勃拉姆斯以个人的理由而不是由于它的完美形式而选用了它来作为他的 Op.9 变奏曲的主题。

显然音乐家们对 Op.99 的“音乐情绪”饶有兴趣，舒曼出版了第二批的二十首曲子，总的标题为《纪念册页》（Albumblätter）作为 1854 年他的 Op.124，这是他工作生涯的最后一年。人们发现前一年他就在收集自己最有价值的评论文章装订成为选集，也许他有预

感自己快走到生命的尽头了。这第二次抢救小曲子工作时，他尽量翻阅自己过去的旧作，结果收集到略少于 Op.99 者，但比较花俏。第 1、3、12、13 和 15 曲可追溯到 1832 年，即写《蝴蝶》的那一年，第 3 曲以其预言式的交叉节奏，原先是为《蝴蝶》设计的。第 17 曲《小精灵》(Elfe)，不但《蝴蝶》不予接受，甚至也被《狂欢节》拒之在外，它所写下的日期为 1835。另外被《狂欢节》所剔除的曲子是第 4 曲（以灵巧的 a 小调处理前导主题）、第 11 曲（在中段有一个令人吃惊的似侦察般的调性转变）和第 15 曲，其日期早至 1832 年，使人想起舒曼当时全神贯注于舒伯特的《思慕圆舞曲》的变奏曲，此正是在兴奋之情变成《狂欢节》之前的事。舒伯特的影响可再次从题名《兰德勒舞曲》(Ländler) 的第 7 曲看出，作于 1836 年。亦见于第 10 首叫做《圆舞曲》（Walzer)，创作日期迟至 1838 年。第 2 曲有趣的是惟一引用自 1833 年变奏曲，参考贝多芬《第七号交响曲》小快板，这一首是舒曼自己选上要出版的[1]。1835 年修订版冠以《悲伤的预感》(Leides Ahnung)，“悲伤”毫无疑问是以充斥全曲的下行乐句

---

[1] 全集直至 1976 年才第一次出版（亨勒出版社）。

来表示。1837 年写就的第 8 曲标题为《无尽的悲哀》（Leid ohne Ende），这里又出现了克拉拉的动机，其感情的强度极似 1836 年的《C 大调幻想曲》。很难说这是巧合，当第 16 曲门德尔松式的《摇篮曲》（Schlummerlied）和第 6 曲的《小摇篮曲》（Wiegenliedchen）分别于 1841 和 1843 年问世时，正好是舒曼头两个女儿出生的年代。结束曲第 20 曲叫做《卡农》（Kanon），作于 1845 年也毫不为奇，因为此时正是舒曼迷于对位法之时。

《幻想曲集》Op.111

舒曼于 1850 年迁至杜塞尔多夫是唤起他幻想的一个大刺激：是年末他写就两部大杰作，《莱茵交响曲》是《大提琴协奏曲》，一些同样的刺激流入 1851 年，即《幻想曲集》（Fantasiestücke，Op.111）之年。好像没有什么疑问，三首曲子是作为一部套曲来酝酿，并要求连续演奏，在第 1 和第 2 曲的结尾他都写下“attacca”（紧接）这个字。此外，调性计划甚至比他在套曲中的作法还要严密。为 Op.111 选择 c 小调是否考虑到向贝多芬致敬，它管制着整部套曲——甚至在降 A 大调第 2 曲的

中段中又回来了。

在开始时，舒曼似乎记起他早期的《幻想曲集》Op.12，骚动的半音变化最后导致一个直接从《在晚上》的引语。但是第一支曲子出现了这十四年中的风格变化：素材较为可塑，流畅地自然发生而揭露了思想新的各方面，而不是对称地重复。与 Op.12 相比，此第 1 曲是后来勃拉姆斯的前兆（1851 年时勃拉姆斯才十八岁，舒曼尚未见到他）。

降 A 大调第 2 曲那田园诗般的主要主题就令人想起一种早期的恋爱：在旋律的气质和织体上是舒曼从未有过的最接近舒伯特的即兴曲。中段的"速度转快"回到第一支曲子的半音的 c 小调。在键盘中部音区以其旋律编织入琶音伴奏，人们一听就能识别是舒曼的音乐，虽然其想像力未能达到白热化程度。

第三支曲子舒曼又回到 c 小调，回到较熟悉的朴实规矩风格。主要主题有一种朴实的、自然音阶（diatonic）的雄壮气概，它应有比较富于想像力的织体的表现。贯穿和婉对比段的求情动机向上跳进到重音领导音符（accented leading note）：不顾其转调，在此处对模式构成的疑虑大于信赖，而模式的构成正是舒曼一生不论哪一个时期都经常予以捍卫的。

《早晨的歌》Op.133

这些写于 1853 年的《早晨的歌》（Gesänge der Frühe）结果成为舒曼最后一部完整的钢琴作品，他自己对此评价甚高。1853 年正是他试图自杀、精神完全崩溃的前一年。近代研究发现该曲原始来源可追溯到受荷尔德林（Hölderlin）的诗歌《狄奥提马》（Diotima）的启示，但是不论是在题目或前导主题上他都未将此透露于众。对出版商他只说该曲为“五首有特色的钢琴曲，并将此献与女诗人贝蒂娜（Bettina〔Brentano〕）。它们是描述早晨的临近及其逐渐明亮起来的情景，但是大多为感情的表达而少景色的描绘。”不仅这纲领性的线索，就是其调性排列（D 大调、b 小调、A 大调、升 f 小调、D 大调）也显示了舒曼一如既往执着于成为一体的套曲。但是从风格上看，这些作品给人的印象是，如果舒曼没有为疾病所干扰，这可能就是他要走的路。

在艺术价值上说，这部套曲中的各首各有不同。第 3 曲，推测其设想是描述早晨之万丈光芒，但也是最令人失望的：这里第一小节的附点节奏模式持续地过分单调地贯穿全曲。但是第 2、4 曲的旋律和伴奏互相缠绕

的方式与舒曼三十年代中期的准则完全不同，这种方式一定对年轻的勃拉姆斯留下极为强烈的印象（他第一次见到舒曼是 1853 年秋）。织体非常像勃拉姆斯后来的间奏曲。中央三曲的较大强度是包含在一个较宁静的 D 大调前奏曲和后奏曲中，两者均标有“安静地”的指示。第 1 曲具有有条理的思想和优美、自然的流畅，使不规则的乐句长度更为兴趣盎然，甚至其最具半音色彩的和声也从声部写作中合理而不费力地产生。这支曲子可以是颂赞又一天诞生的柔和赞美诗。第 5 曲就不那么容易解释清楚其精神上的含意，这里的主要主题很快就被流畅的十六分音符所吸收，最后终被全部融化其中。所有五支曲子都由它们的起始动机所左右，但是它以较巧妙的连续性方式控制住，从而避免了精确的重复，这种重复就像剧烈的分段对比一样多。其乐思本身可能缺少舒曼早先青年时代光辉的生气勃勃精神。但是在其最后一部完整的作品中，自有一种内省的成熟以资补偿。

《降E大调主题变奏曲》

1854年2月7日致约阿希姆（Joseph Joachim）信，信的结尾预兆不祥：

> 我们已离开一个星期了，没有给你和你的伙伴们一点信息。但是我在内心上总给你写信，构成本信基础的有一份看不清的书面东西，慢慢就会展现……现在我要停笔了。天已黑了下来。

2月10日夜晚，黑暗终于来了。有一个音符在舒曼脑子里咚咚地响着，最终化为音乐，“可说美妙极了，世间从未有过能发出那样美妙音乐的乐器在演奏”，这就使他在2月17日夜晚从床上跳起来写下由“天使”送来给他的一个主题。虽然事实上这只不过是下意识地记起他最近完成的小提琴协奏曲中的慢乐章，它是作为以变奏形式的最后一篇小品文的起始点。2月27日，天使的声音变成了恶魔，他遂将自己抛入莱茵河，但是甚至在得救之后并在3月被送进精神病院之前，他还又写了一段变奏。主题和变奏两者均反映了这个背景，它

们的质朴终于变成了粗制滥造。分别为简单的三连音符和十六分音符修饰的变奏 1 和 3，卡农的变奏 2 和重配和声的变奏 4，是学生的变奏；变奏 5 的古怪的不协和伴奏非常清楚地说明一个人的精神已经紧张得处于崩溃的边缘。悲剧式的告别——然而在他心中蕴藏已久的变奏形式，他应该很容易就可完成，何况还是在他所钟爱的钢琴上弹奏。在极乐世界，他的最大安慰也许就是这个天使般的主题恢复了它的荣光，他设想将它放在钢琴二重奏的一组变奏中，弹奏者则是由他选择的年轻一代，约翰内斯·勃拉姆斯。